الوجود والزمان والسرد

فلسفة پول ريكور





المركز الثقافي العربي

ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي

الوجود والزمان والسرد

الوجود والزمان والسرد

* **الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)**

* ترجمة وتقديم: **سعيد الغانمي**

* الطبعة الأولى، 1999

* الناشر: **المركز الثقافي العربي**

العنوان:

□ **الدار البيضاء/** ● 42 الشارع الملكي (الأحباس) * فاكس /305726/ * **هاتف/** 303339 - 307651/.
● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * ص.ب./ 4006/ درب سيدنا.

□ **بيروت/** الحمراء ـ شارع جان دارك ـ بناية المقدسي ـ الطابق الثالث.
* ص.ب/ 113-5158/ * **هاتف/** 352826 - 343701/ * **فاكس/**00961-1-343701/.

الوجود والزمان والسرد

فلسفة پول ريكور

ترجمة وتقديم:

سعيد الغانمي

تحرير: ديڤيد وورد



المركز الثقافي العربي



المحتويات

1 ـ المقدمة: الوجود والزمان والسرد:
الفلسفة التأويلية عند پول ريكور — سعيد الغانمي 9
2 ـ الحياة بحثاً عن السرد — پول ريكور 37
3 ـ أسلاف فلسفة ريكور في «الزمان والسرد» — كيڤن ڤانهوزر 57
4 ـ بين التراث واليوتوبيا:
مشكلة التأويل النقدي للأسطورة — ريتشارد كيرني 87
5 ـ السرد والتجربة الفلسفية — جوناثان راي 113
6 ـ المرويات الكبرى — ج.م. بيرنشتاين 129
7 ـ النص والتأويلية الجديدة — دون إهدة 150
8 ـ ميتافيزيقا السردية:
الزمان والرمز في فلسفة التاريخ عند ريكور — هيدن وايت 183
9 ـ ريكور والسرد (ندوة) — 1 ـ ديڤيد كار 211
2 ـ تشارلز تايلور
3 ـ پول ريكور
10 ـ الهوية السردية — پول ريكور 249
11 ـ من الوجودية إلى فلسفة اللغة — پول ريكور 267

المشاركون في الكتاب

پول ريكور:

أستاذ متقاعد في مدرسة الإلهيات، جامعة شيكاغو، وأستاذ الفلسفة، وعضو لجنة الفكر الإجتماعي فيها أيضاً. وكان قد شغل لعدة سنين منصب عميد لكلية الآداب والعلوم الاجتماعية في جامعة باريس الخامسة (نانتير). وهو أستاذ مساعد في مركز البحث في الفلسفة والآداب، في جامعة ورويك. ظهر كتابه «الزمان والسرد» مترجماً إلى الانجليزية في ثلاثة أجزاء 1984 ـ 1988. ومن مؤلفاته: «سطوة الاستعارة»، «فرويد والفلسفة»، «صراع التأويلات»، «من النص إلى الفعل»، «الآيديولوجيا واليوتوبيا».

ريتشارد كيرني:

أستاذ الفلسفة في الكلية الجامعية، دبلن. درس على پول ريكور، وحصل على شهادة الدكتوراه من جامعة باريس الخامسة (نانتير) عام 1981. له من المؤلفات: «شعرية الممكن» (1984)، «حوارات مع مفكري القارة الأوربية» (1984)، «الحركات الحديثة في الفلسفة الأوربية» (1986)، «انتقالات: مرويات الثقافة الايرلندية المعاصرة» (1987)، «صحوة الخيال» (1987).

دون إهدة:

أستاذ الفلسفة وعميد كلية الإنسانيات والفنون الجميلة، ستوني بروك. من مؤلفاته: «الظاهراتية التأويلية: فلسفة پول ريكور» (1971)، ومن أعماله المتأخرة:

«نتائج الظاهراتية» (1986)، «التكنولوجيا والعالم المعيش» (1990).

ج. م. بيرنشتاين:

معيد في الفلسفة، ورئيس قسم الفلسفة في جامعة ايسيكس. ومؤلف «فلسفة الرواية: لوكاتش والماركسية وجدل الشكل» (1984).

كيڤن ڤانهوزر:

محاضر في اللاهوت في جامعة ادنبرة، متخصص بـ«پول ريكور» والتأويلية المعاصرة وقضايا المنهج اللاهوتي. ومؤلف كتاب «السرد الانجيلي في فلسفة پول ريكور» (1990). وله مقالات كثيرة في الظاهراتية.

جوناثان راي:

معيد في الفلسفة وتاريخ الأفكار في مدلسيكس بوليتكنيك، لندن، له من الكتب: «فلاسفة البروليتاريا» (1984) و«حكايات فلسفية» (1987).

هيدن وايت:

أستاذ مشرف للدراسات التاريخية في تاريخ الوعي في جامعة كاليفورنيا، سانتاكروز. ومؤلف لكثير من الكتب من بينها «مدارات الخطاب» (1978)، «ما وراء التاريخ» (1973)، «محتوى الشكل» (1987).

ديڤيد كار:

أستاذ الفلسفة في جامعة اوتاوا. مؤلف كتاب «الظاهراتية ومشكلة التاريخ: دراسة للفلسفة المتعالية عند هوسرل» (1984) و«الزمان والسرد والتاريخ» (1986).

تشارلز تايلر:

أستاذ الفلسفة والعلوم السياسية في جامعة ماكجل. له من المؤلفات: «الفاعلية البشرية واللغة» (1985)، «الفلسفة والعلوم الإنسانية» (1985)، «مصار الذات» (1989).

I

المقدّمة:

الوجود والزمان والسَّرد:

الفلسفة التأويلية عند پول ريكور

سعيد الغانمي

يتزايد الاهتمام بفلسفة پول ريكور يوماً بعد يوم، فتعقد حولها مؤتمرات، وتصدر كتب. ويكمنُ سرّ جاذبية هذه الفلسفة في أنها تنطوي على مشروعين متناقضين، تريد مؤاخاتهما والتوفيق بينهما، فمن جهة هناك انثروبولوجيا فلسفية تسعى لتحقيق فلسفة في الإرادة، وتستثمر الظاهراتية والانطولوجية والوجودية، وتتضح أبعادها بدءاً من كتبه الأولى: «رمزية الشرّ»، «التناهي والإثم»، «الإنسان الخطاء»، «فرويد والفلسفة».. إلخ. ومن جهة ثانية، هناك تأويلية نقدية تريد الاستفادة من آخر ما توصلت إليه علوم اللغة ونظريات الاتصال. وتتمثل هذه التأويلية في كتبه اللاحقة: «صراع التأويلات»، «سطوة الاستعارة»، «التأويلية والعلوم الاجتماعية»، «الآيديولوجيا واليوتوبيا»، «من النص إلى الفعل»، وعلى الخصوص في كتابه الأخير ذي الأجزاء الثلاثة، الذي سيحتل بؤرة الاهتمام في هذا الكتاب، أعني «الزمان والسرد». وأعترف شخصياً أنني كنتُ أتابع فلسفة ريكور بفضول منذ أواسط الثمانينات، وكنت أتساءل كيف يمكن له التوفيق بين هذين المشروعين المتقاطعين. ولذلك كنتُ أقرأ المشروعين كلاً على انفراد، وبمعزل عن الآخر، دون أن أتصور إمكانية ردم الفجوة القائمة بينهما، حتى اطلعتُ أخيراً على كتاب عنوانه «حول پول ريكور:

السرد والتأويل» بتحرير ديڤيد وود[1]. كان هذا الكتاب إضاءة لمشروع ريكور بعد ضمّ جناحيه والتحام جزءية. وتشكل مقالاته المادة الأساسية لهذا الكتاب، وإن لم تكتفِ به وحده. وقد شجعني على المضي في ترجمته أنه يتوجه لقارىء مثقل بتراث ثقافي عريق، ويتطلع في الوقت نفسه إلى تأسيس مستقبله، كأنما هو القارىء العربي.

يرى بعض المشاركين في هذا الكتاب أنّ ريكور يطوّر مشروعي كانط وهايدغر حول الخيال الإبداعي والزمانية، ويضفي عليهما بعداً اجتماعياً. بعبارة أخرى، إذا كان كانط يمثل مرحلة التفكير بالوجود في الفلسفة الغربية، وهايدغر يمثل مرحلة التفكير بالوجود والزمان معاً، فإنّ ريكور يمثل مرحلة التفكير بثالوث الوجود والزمان والسرد معاً. ولعلَّ مردّ تلاقح هذه العناصر الثلاثة أنّ مشروعة يقوم، أصلاً، على التوفيق بين ميراث الانطولوجيا بدءاً من أرسطو ومروراً بالقديس أوغسطين، وانتهاءً بهايدغر، وميراث التأويلية، وخصوصاً في أوجهها الحديثة القائمة على تحليل اللغة، ليس فقط بالمعنى البنيوي لدى دي سوسير وبنفنست وغيرهما، بل لدى المدارس ما بعد البنيوية، أيضاً، ولا سيّما التفكيك ومدرسة الأفعال الكلامية والنظريات الاتصالية والبلاغية وتحليل اللغة الدينية. لهذا السبب ستجعل هذه المقدمة نقطة انطلاقها في فهم فلسفة ريكور من آرائه اللغوية. ويمكن القول إن ريكور ينظُر للغة في علاقتها بالفلسفة من خلال مظهرين: الأوّل، اللغة من حيث هي صياغة للمفاهيم والأفكار، وهذا ما بحثه في كتابه «سطوة الاستعارة»[2]. والثاني، اللغة من حيث هي أفعال، وهذا ما بحثه في كتابه «الزمان والسرد». بعبارة أخرى، يتناول ريكور

---

(1) ديڤيد وود: السرد والتأويل: حول پول ريكور، روتلج، 1991.

(2) پول ريكور: سطوة الإستعارة، روتلج، 1994. وعنوان الكتاب بالفرنسية: الاستعارة الحية.

اللغة في كتابه الأول بوصفها أفكاراً مجرّدة عن الزمان، ولذلك فهو يتحدث عن الخطاب الشعري، بينما يتناول في كتابه الثاني اللغة بوصفها أفعالاً متتابعة في الزمان، ولذلك يتحدث عن الخطاب السردي. في الحالة الأولى نحن أمام الشعر بفرديته وتعاليه عن الزمان، وفي الحالة الثانية نحن أمام السرد باجتماعيته وعناقه للزمانية. وفي كلا المظهرين يهتم ريكور بعلاقة اللغة بالفلسفة. ولأنّ أياً من باحثي هذا الكتاب لم يتناول الجانب الأول، فسأركز عليه هنا بعض التركيز.

من اللغة إلى الميتافيزيقا

يبدأ ريكور من تأكيد هايدغر «أن الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي». والاستعارة في اللغات الأوربية هي Metaphor، أي ما وراء المعنى. وبذلك يكون معنى عبارة هايدغر أنّ ما وراء المعنى يسكن في داخل ما وراء الطبيعة. وبمتابعة جاك ديريدا في إجراءاته الخاصة بالبحث عن الاستعارة في الفلسفة، في مقالته الشهيرة «الميتولوجيا البيضاء»[3]، يلاحق ريكور الاستعارة في النصوص الفلسفية من أرسطو حتى هايدغر نفسه. ويميز ريكور بين الخطاب التأملي والخطاب الشعري، مستفيداً من تمييز الرياضي الألماني فريغه بين المعنى sense والاحالة reference. المعنى شيء خاص بعلاقات داخل اللغة، والاحالة هي العلاقات اللغوية الرابطة بين داخل اللغة وخارجها. وفي حين يحاول الخطاب التأملي أن يستوثق من دعاواه، بأن يمدّ نطاق فاعليته من المعنى إلى الإحالة، أي أن يكون مجال فاعليته متنقلاً بين العلاقات اللغوية الداخلية والعلاقات اللغوية الخارجية لتحقيق معيار المطابقة، أو في

(3) عن مقالة ديريدا المذكورة، انظر لكاتب السطور: لعبة الأقنعة البلاغية، ملف ديريدا والتفكيك، مجلة الطليعة الأدبية، بغداد، 1991.

الأقل، احتمال المطابقة، فإنّ الخطاب الشعري، يريد أن يكتفي بالمعنى وحده، خالقاً بذلك إحالته الخاصة في داخل العلاقات اللغوية الداخلية. وهذا هو عمل الاستعارة في رأي ريكور.

فالاستعارة تتبطن السؤال الفلسفي في الانطولوجيا الذي بدأه أرسطو، أي أن الخطاب التأملي كان قد بدأ في الأصل خطاباً شعرياً استعارياً بمجرد طرحه لسؤال: «ما الوجود؟»، لأنّ جواب هذا السؤال «مدلول متعالٍ»، على حدّ تعبير جاك ديريدا، لا يمكن التحقق منه مرجعياً، لأنه ببساطة لا يحيل إلى مرجع خارجي.

كان أرسطو «أول من حقق وحدة المماثلة في المعاني المتعددة للوجود»[4]. وهذا السؤال، الذي يبدو بسيطاً في الظاهر، معقد غاية التعقيد، ويكفي دليلاً على تعقيده أن البشرية لم تتوصل حتى اليوم على جواب قاطع له. لقد وجد أرسطو معاني كثيرة تحيط بمفهوم الوجود، أو بعبارة أدقّ بفعل الكينونة Copula (الرابط بين الموضوع والمحمول الذي ما زلنا نقدره في العربية بـ «هو» أو «يكون» منذ الفارابي والغزالي اللذين لاحظا أنه في اللغات الأعجمية أوضح، وهو فعلاً أوضح، لأنه ظاهر فيها، فهو في الإنجليزية is، وفي الألمانية ist، وفي الفرنسية est، وفي الفارسية: آست. . . إلخ). لكنّ أرسطو من جهة أخرى لم يمنح تسمية العلم إلا لما يرقى إلى مرتبة الكلي، أي الواحد الذي ينطوي تحته التعدد.

يرى ريكور أنّ الخطاب التأملي مضطر إلى توظيف علم الدلالة في الخطاب الشعري حيثما تحاول الفلسفة ردم الهوة بين واحدية المعنى وتعدد المعاني بتقديم وسيط يوفق بينهما. وكان الوسيط الذي اقترحه أرسطو هو فكرة «المماثلة analogy»، لأنّ المماثلة تنتمي إلى كلا الخطابين.

---

(4) ريكور: سطوة الاستعارة ص 259.

أرسطو، في رأي ريكور، يقدم في كتابه (قاطيغورياس) أو المقولات، الذي لا يظهر فيه مصطلح «المماثلة» فعلاً، نموذجاً لا ـ شعرياً لالتباس المعاني، وهو يقترح بالتالي الشروط الضرورية لنظرية لا ـ استعارية في المماثلة. وقد تابعه على ذلك الأفلاطونيون الجدد، وفلاسفة القرون الوسطى العرب والأوربيون، بل تابعه الفلاسفة المحدثون من طراز كانت وهيغل ورينوفيه وهاملان. إذ ظلّ السؤال الميتافيزيقي عن تعدد معاني الوجود، لدى كلّ هؤلاء، مطروحاً لأنّ الخطاب الشعري يختلف عن الخطاب الاعتيادي.

حين يواجه الفيلسوف المغالطة الذاهبة إلى أنّ «الوجود يُطلق على معانٍ متعددة»، وحين يحاول لملمة معاني الوجود المتعددة، فإنه يقيم بينها علاقة إحالة، ليست من طراز واحدية المعنى في الجنس الواحد، ولا من جنس تعدد معاني كلمة بسيطة بالترادف، بل إنّ التعدد الذي يأتي به الفيلسوف هنا ويدخله في الخطاب الفلسفي، يختلف بالرتبة عن تعدد المعاني الذي تحققه الاستعارة أو المجاز. فكلمة (اوزيا ousia) تزيح بقية الكلمات التي ينتظمها سؤال: ما الوجود؟. هذا الارتباط الذي يقيمه الفيلسوف بين المعاني المتعددة للوجود لا يأتي من قسمة الجنس إلى أنواع، بل من ترتيب معين للمقولات. وترتيب المقولات شرط ضروري ينطوي تحته تعدد المعاني المنظمة للوجود من خلال تعدد معانٍ غير منتظمة لوظيفة الإسناد. ولقد كان أرسطو يعرف تماماً أنه يعمل على مستوى بلاغي صرف. ففي نقده لنظرية المثل الأفلاطونية، في كتاب الميتافيزيقا، يشير إلى أن «القول بأنّ الأفكار نماذج يندرج فيها سواها من الأشياء يعني استعمال كلمات فارغة واستعارات شعرية».

لكن أليست المقولات الفكرية مقولات لغوية متنكرة؟

ذلك ما ادّعاه بنفنست حين رأى «أن الأشكال اللغوية ليست مجرّد شروط ضرورية لإجراء التحويلات، بل هي في الدرجة الأولى شروط

لازمة لتحقيق الفكر». هنا يحاول بنفنست أن يبرهن على أن الاستدلال بالمطلق لدى أرسطو، إنما يقوم على المطابقة بين المقولات اللغوية التي يفكر بها. واستناداً إلى ذلك يتساءل ريكور عن مبدأ التفكير الفلسفي الذي يصحّ في الوقت نفسه على الوجود النحوي، بحيث ينتج في كليهما سلسلة من المعاني التي يلحقها بفعل الكينونة tobe. ويخلص إلى أن تنظيم معاني الوجود، لدى أرسطو، يقوم على «المماثلة».

يمكن التمثيل على المماثلة في نص أرسطو بالشكل الآتي: حين يسأل أرسطو: ما الشيء؟ فإنه يسأل عن ماهية الشيء، أو عن حده، أو عن مقوماته، أي بعبارة أخرى، يسأل عن جوهر هذا الشيء. وهذا يعني أنه لكي يجيب عن هذا السؤال، يجب أن يضع نصب عينيه جملة من الاختيارات التي يمكن أن تكون جواباً على هذا السؤال. هذه الاختيارات تتفاوت في درجة تنظيمها، فبعضها يجب أن يكون عرضياً، لا يشكل «جوهر» الجواب على هذا السؤال، وواحد فقط هو الجوهر. هكذا يتعلق الاختيار بوظيفة إسنادية يقترحها الفيلسوف للمحمول في علاقته بالموضوع. وهذه الوظيفة الاسنادية هي معنى يربط المحمول بالموضوع، وككل معنى آخر، فإنه محدد بدلالات الألفاظ التي لا تخرج لدى أرسطو عن ثلاث علاقات هي الاشتراك والترادف والتعدد. وبتحليل دلالات الاشتراك والترادف والتعدد في النص الفلسفي الأرسطي، يجد ريكور أن المماثلة تضعف فعلاً، وباستمرار، الوظيفة الإسنادية، كلّما انتقلنا من الإسناد الأولي إلى الإسناد الاشتقاقي، ومن الإسناد الجوهري إلى الإسناد العرضي (الذي هو اشتراك بالعرض).

لكي نوضح فكرة ريكور نقول إن الفيلسوف لكي يفكر بمعنى الوجود فلسفياً، فهو مضطر للتفكير بمعنى فعل الكينونة لغوياً. وهذا التفكير يتم في داخل لغة معينة. هكذا تنتشر أمامه جملة من معاني كلمة (يوجد) أو (يكون)، التي هي وحدة دلالية ذات معانٍ إسنادية متعددة تربط بين

الموضوع والمحمول. فهي يمكن أن تدلَّ على الزمن، أو على إضافة محمول لموضوع، أو على التمييز بين الإفراد والجمع، أو غير ذلك من المعاني النحوية. لكنّ الفيلسوف بإصراره على معنى الوجود، يصرّ في الوقت نفسه على تجاهل بقية المعاني إعراضاً. وهذا التجاهل هو في الحقيقة ترتيب للمعاني التي يدّخرها الاشتراك اللفظي في (يوجد). وهو اشتراك يعتمد على المماثلة، التي تؤدي بالنتيجة إلى القفز من البحث على المستوى اللغوي إلى البحث على المستوى الفلسفي. ولكن لو إننا فقط فكرنا بلغات تخلو من فعل الكينونة ـ كالعربية ـ لوجدنا شيئاً آخر. إنّ جملة مثل «سقراط (يوجد) فانياً» في اللغات الأوربية، تصير في العربية: «سقراط فان». ويسمّي اللغويون المحدثون هذه الظاهرة المورفيم الذي قيمته صفر. فهل معنى هذا أنّ الوجود لا يوجد في العربية؟ أم أننا مضطرون إلى قياس العربية على اللغات الأوربية كما فعل القنائي في محاورته مع السيرافي من قبل؟ إنّ هذا القياس هو الذي ورط فيلسوفاً مثل الفارابي في تعبيرات من مثل: «متى قلنا ما الشيء أو ما هو الشيء، فإنما نطلب بهذا الحرف تصور معرفة ذات الشيء لا غير. والدليل على أنّ هذا الحرف ليس يدل على أن الشيء مطلوب وجوده إنه لو قرنّا قولنا موجود بقولنا ما الشيء لصار القول غير مفهوم، بمنزلة قولنا ما هو الشيء موجود. فإنّ هذا القول باطل متى استعملنا قولنا ما هو حرف طلبة»[5].

توفّر المماثلة، إذن، أرضية مناسبة للانتقال من معنى لغوي إلى معنى فلسفي باستغلال الاشتراك اللفظي في الاشتقاق. ولكن هل كانت المماثلة غائبة عن تفكير أرسطو؟ المماثلة بمعناها الرياضي، في رأي ريكور، ليست فقط قياس علاقة المشابهة بين عنصرين على عنصرين آخرين (علاقة

---

(5) الفارابي: الألفاظ المستعملة في المنطق، تحقيق د. محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، 1968 ص 48.

أ من ب تماثل علاقة جـ من د)، بل إنها تعبّر في التحليل الأخير عن رغبة في حلّ معضلة متناقضة للسيطرة على العلاقات المستحيلة بين بعض الأبعاد الهندسية والأعداد الكلية، باختزال هذه العلاقات، على نحو غير مباشر، إلى علاقات بين كليات فقط، أو بعبارة أدق، إلى تفاوتات في الحجوم. وهذا ما يذكره أرسطو في الأخلاق النيقوماخية (5: 3)، مثلاً، ويعرض لما يشبهه في كتاب الحيوان حين يقارن بين الحيوانات ذات الرئة والحيوانات التي ليس لها رئة. . . إلخ. ويستخلص ريكور من ذلك أنّ «هذه الصياغة لا تستطيع أن تخفي حقيقة كون المماثلة هنا معنية بالمقولات التي تأتلف فيها «المبادىء» من خلال المماثلة. وبالنتيجة لم تبق هذه الحدود غير محددة فقط، بل إنّ معنى هذه العلاقة تغيّر أيضاً».

لقد توصّل المناطقة المحدثون إلى أنّ المماثلة ليست سوى علم زائف. وبسؤاله: «ما الوجود؟» أو «ما الشيء؟» يضع أرسطو ضمناً مجموعة من الاختيارات التي يرتبها ترتيباً يسمح له بانتقاء أحدها جواباً جوهرياً على هذا السؤال، وإهمال الباقي أعراضاً زائلة. ويظلّ الاختيار نفسه في حقيقته ترتيباً لهذه المقولات، يعتمد في الأساس على الاشتراك اللفظي الكامن في المماثلة. ولكن ألم يحدد أرسطو نفسه في كتاب الشعر، الاستعارة بأنها «نقل اسم شيء إلى شيء آخر» لعلاقة مماثلة بينهما؟ لقد انتقل أرسطو من خلال الاشتراك القائم على المماثلة من مستوى المعنى اللغوي إلى مستوى الإحالة الاستعارية، وبذلك انتقل ضمناً من مستوى ما وراء المعنى إلى مستوى ما وراء الطبيعة، حيث تؤسس الاستعارة القائمة على المماثلة مدلولها المتعالي وواقعها الهشّ غير القابل للبرهنة[6].

---

(6) نقد الدكتور محمد عابد الجابري البيان والعرفان كنظامين معرفيين بكونهما يعتمدان المماثلة، وخص البرهان (النظام المعرفي لدى أرسطو وأتباعه) بالإنفراد عن =

يطبّق ريكور هذه الستراتيجيا نفسها في تحليله للاستعارة في النص الفلسفي عند هايدغر، مذكراً بعبارته السابقة في أن «الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي»[7]، وكاشفاً في الوقت نفسه آليات عمل النص المجازي في النص الفلسفي، أو بتعبير بلاغي، عن استعارية الاستعارة.

في أثناء حديثه عن مبدأ العلة الكافية يشير هايدغر إلى أننا نرى الكثير، ولا نحيط إلاّ بالقليل. ويصح هذا على الخصوص مع مبدأ العلة الكافية: «لا شيء يوجد بلا علة». لأنّ مبدأ العلة بيان وتبصر بما يوجد، وتأكيد على علاقة الوجود بالعقل، أو علاقة فعل الكينونة (يوجد) بالتعليل العقلي. هكذا يكون الفكر تعقلاً للوجود بوصفه سبباً أو علة. وعلى الفكر أن يحيط بالنظر ما يسمعه، وأن يدرك بالسمع ما يراه. لأنّ الفكر يدرك بالأذنين ما لا يدركه بالرؤية. هكذا إذن تتحد الحاستان لتوليد حاسة الفكر. «فالفكر هو السمع والبصر. ولكن إذا كان الفكر يعني السمع والبصر، فإنّ هذا المعنى يبقى استعارياً. وبالفعل فما نلمّ به في الفكر بالسمع والبصر لا نلمّ به بالأذنين أو بالعينين، لأنه أمر لا تدركه الجوارح». ولذلك «فإنّ السمع والبصر الحسيين يتحوّلان إلى ميدان الإدراك اللاحسّي، وهذا هو الفكر. ويسمّى مثل هذا التحوّل في اليونانية «ميتافوريا»، وتسمّيه اللغة العلمية بالاستعارة». لكنّ هايدغر سرعان ما

= ذلك، واستشهد عليه بطبيعيات أرسطو. انظر: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987. ويأتي تحليل ريكور ليقول إنّ الميتافيزيقا، أية ميتافيزيقا، هي حلم بحلّ لغز ما وراء الطبيعة، أي حلم بكشف المحجوب عمّا لا سبيل يفضي إليه سوى الحلم. فهي رحلة في المجهول تتهاوى بها قوانين الطبيعة، وتظهر قوانين أخرى بديلة ناتجة عن قياس المماثلة بالضرورة. ويتزامن النقل من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة، مع انتقال آخر من المستوى الحرفي إلى المستوى المجازي في اللغة، كما سيرى القارىء.

(7) يرد هذا التعبير في كتاب هايدغر: مبدأ العلة. وللكتاب ترجمة عربية، لم أعتمد عليها هنا.

يضيف أنه عن طريق هذه النقلة الاستعارية وحدها «يمكن» أن يسمّى الفكر سمعاً وإلماماً بالأذنين أو بصراً وإلماماً بالعينين. ثمّ يستدرك سائلاً: من يقول «يمكن» هذه؟ ويجيب: إنه من يؤكد أن السمع والبصر لهما معنى واحد خاص هو فعل الأذن والعين. غير أن السمع والبصر يختلفانِ عن التلقي الحسّي البسيط. وحين ندعو الفكر إصغاء أو رؤية، فإننا لا نقصد أن نكتفي بالقيام بنقلة مجازية استعارية، بل القيام بنقلة أخرى مزامنة لها من الحسّي إلى اللاحسي.

في هذا السياق المزدوج يتمّ التأكيد على تكافؤ نقلتين معاً: الأولى، نقلة استعارية من الحرفي إلى المجازي، والثانية، نقلة ميتافيزيقية من الحسّي إلى اللاحسي. هناك إذن تواقت بين نقلة من الطبيعة إلى ما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا)، ونقلة أخرى مصاحبة لها من المعنى الظاهر إلى ما وراء الظاهر (الميتافورا، أو الاستعارة). هنا يعلّق هايدغر: «هذا ما يدعو إلى استخدام الاستعارة وسيلة مساعدة في تحليل الأعمال الشعرية، والإبداعات الفنية على العموم، لأن الاستعاري يوجد في قلب الميتافيزيقي».

يقول قانون العلة الكافية: «لا شيء يوجد بلا علة»، فما الذي يجعله تعبيراً استعارياً؟ إنه التناظر بين الوجود والتعليل، بين «لا شيء» و«بلا» من جهة، و«يوجد» و«علة» من جهة أخرى. هناك، إذن، تناغم خفي يحاول أن يجعل الفكر مرئياً ومسموعاً. فهذا التعبير يرنّ بنغمتين في وقت واحد: تنتمي إحداهما للفكر التمثيلي، وتنتمي الثانية للفكر التأملي. يريد الفكر التمثيلي أن يسيطر على الأشياء بوضع الفواصل بينها. ويريد الفكر التأملي أن يصل إلى نبض الأشياء وأن يعيشها من الداخل. يقول ريكور: «إنّ الصراع بين الفكر التمثيلي والفكر التأملي ينتج استعارة حقيقية عند النقطة التي تتعرض فيها الاستعارة بالمعنى الميتافيزيقي للتحدي. وهنا أيضاً يكون السياق مهماً. فهايدغر يحاول أن يُفلتَ من المفهوم التقليدي للغة الذي

شكّله الفكر التمثيلي، حين عدّ اللغة «تعبيراً»، أي إعراباً عن الداخل، وبالتالي إخضاعاً للخارج من قبل الداخل، وسيادة أدواتية تحرزها ذاتية ما»[8].

يستشهد هايدغر في سياق حديثه عن مبدأ العلة بقول انجيلوس سيسيليوس: «ليس للزهرة لماذا. فهي تزهر لأنها تزهر»، كما يستشهد بتسمية هولدرلين اللغة «زهرة الفم» وتشبيهه الكلمات بالزهور: «الكلمات كالزهور». هذا اللا تعليل في الزهرة، وبالنتيجة في اللغة، يعني أنهما معاً تقومان بالنقلتين معاً من الطبيعي إلى ما وراء الطبيعي، ومن الحرفي إلى الاستعاري، يعني أنّ اللغة في رأي هايدغر، وهولدرلين من خلاله، ليست الفكر التمثيلي البارد، ليست أن نعطي الأشياء أسماءها ونشير إليها بمعنى ثابت راسخ، بل هي ذلك النداء الأصيل الذي تتكلم به الأشياء من خلالنا. اللغة نبض الأشياء، ووجودها الحيّ الناطق. هكذا تنطوي اللغة دائماً على أكثر مما تقول، وتتجاوز نفسها باستمرار. وفي حين يحنّ الفكر التأملي إلى التقاط هذا الرنين الخفي في الاستعارة، يريد الفكر التمثيلي الاكتفاء بمعناها المستقرّ الهادىء. من هنا تنشأ عقلانية المفاهيم الكبرى. المفهوم هو دائماً استعارة متطلعة تخثرت عند معنى ما وتجمدت فيه. المفهوم هو القيمة الاقتصادية للتعليل الراضي براهنيته. ولا يكفي هنا البحث في المعاني المعجمية أو الاشتقاقية للكلمات، بل لا بدَّ من تجاوز ذلك إلى خطاب أكبر للمجاز. كان ابن جني يقول: «أكثر اللغة مجاز، لا حقيقة». وذهب نيتشه إلى أنّ الحقائق نفسها هي مجازات وأوهام نسيت وهميتها، وصارت حقائق، واستعارات بالية، مثل قطع النقود القديمة التي فقدت بريقها وكفت عن الفاعلية. في رأي ريكور لا يكفي في هذا الميدان، أن نظلَّ متعلقين بلعبة السؤال والجواب، التي تبقى التأويل بسيطاً

---

(8) سطوة الاستعارة ص 284.

وقابلاً للانكشاف، «بل لا بدَّ للتفكيك عند هايدغر من أن يتبنى جينالوجيا نيتشه، وعلم التحليل النفسي عند فرويد، ونقد ماركس للآيديولوجيا، أي باختصار كلّ الأسلحة المتاحة لتأويلية الشك. وإذا تسلّح النقد هذا التسلح، فإنه سيتمكن من كشف القناع عن الاقتران «اللا مفكَّر فيه» بين الميتافيزيقا الخفية والاستعارة الميتة»[9].

ولكي يوضح ريكور مدى فاعلية الاستعارة في صنع المفاهيم يعود إلى بحث لديريدا عن جماليات هيغل يبيّن فيه أنّ الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المجازي لا يعني البحث عن أصول المفاهيم التجريبية لدى أوائل الفلاسفة، بل يعني إخفاء المعنى الأول الخاص، وإظهار معنى آخر بديل هو المفهوم. فالصياغة الاستعارية metaphorization (أي الانطلاق من أصل معين، ثمّ طمس الاستعارة، والتظاهر بالاستغناء عنها، أو المرور من معنى محسوس إلى معنى روحي من خلال المنعطف المجازي) ليست سوى صياغة مثالية idealization. وتتحقق هذه الصياغة المثالية عن طريق خلق الثنائيات الشائعة في الفكر الميتافيزيقي من أفلاطون إلى هيغل: الطبيعة/ الروح، الطبيعة/ التاريخ، الطبيعة/ الحرية، الحسي/ العقلي.. إلخ. بعبارة أخرى، كلّما اندثرت الاستعارة، سطع نجم مفهوم ميتافيزيقي. وبالتالي فإنّ المفهوم الفلسفي هو هذه الحركة التي ابتدأت باستعارة، أي بعملية انتقال من مستوى في المعنى إلى مستوى آخر وراءه، وانتهت باستعارة راكدة، أو بالية متخثرة عند معنى واحد تراثي بأنه المعنى الخاص.

لكنّ السؤال المعرفي الذي لا بدَّ من إثارته هنا هو أليست الاستعارة نفسها مفهوماً؟ ألا يصحّ عليها ما يصح على بقية المفاهيم؟ وبالتالي

---

(9) المصدر السابق ص 285.

أليست الاستعارة نفسها استعارية تترائي بمعنى ما وتحتال سراً بإيصال معنى آخر؟

بالتأكيد لا توجد أرض راسخة تستقر عليها الاستعارة. ولذلك فهي محكومة بالضرورة بأن تسمح بالميتافيزيقا لتتيح المجال لذاتها في آخر الأمر. ويصح القول إنّ كلّ نظرية استعارة ترتد في نهاية المطاف إلى أن تكون استعارة النظرية، أي إلى ما نقده ديريدا بالبحث عن المدلول المتعالي الذي لا مرجع له، والذي يفترض في الوقت نفسه حضور المتعالي. وهذا ما سمّاه ديريدا بـ «ميتافيزيقا الحضور». وأخيراً فإنّ الاستعاري والميتافيزيقي يُسند كل منهما الآخر ويسوّغه. وهذا ما يعيدنا إلى عبارة هايدغر المذكورة حول وجود الاستعاري في قلب الميتافيزيقي. وسواءٌ تحدثنا عن الطبيعة الميتافيزيقية للاستعارة، أو الطبيعة الاستعارية للميتافيزيقا، فإننا سنظل في إطار الحديث عن نقل الكلمات والأشياء إلى مدار آخر وراء المدار المحسوس.

هل قلنا إلى مدار آخر؟ نعم بالضبط. لو أخذنا، مثلاً، استعارة الشمس التي لا يكاد يخلو منها نص فلسفي أو شعري من هيروقليطس إلى السهروردي، ومن أفلوطين إلى البياتي، لوجدنا أنّ العودة للشمس، التي هي أوضح الأشياء ظهوراً وأجلاها، هي في حقيقتها حركة تقلب الشمس إلى استعارة، وتقلب الاستعارة الفلسفية إلى «شمس» ساطعة ظاهرة. يعلّق ريكور مقتبساً من ديريدا: لماذا تتفرد هذه الاستعارة ذات المدار الشمسي (العابدة للشمس heliotropic)؟ لأنها تتحدث عن نموذج تبادلي لما هو حسي وما هو استعاري، فهي تحوّل نفسها، بانتظام، وتخفي نفسها بانتظام. ويستتبع ذلك أن يكون مدار الشمس مسار الاستعارة.

يقول ديريدا: «مع كلّ استعارة من أيّ نوع، لا بدَّ من وجود شمس في مكان ما، ومتى تسطع الشمس، تكن الاستعارة قد بدأت معها». إذ مع الشمس تأتي استعارات الأنوار والإشراق والظهور والوضوح. وأفكر

هنا بالأنوار القاهرة لدى السهروردي وابن عربي، والأنوار الطبيعية لدى ديكارت والبنيوية. ويصح الشيء نفسه عن استعارة العودة إلى البيت، حيث استعارة العودة إلى البيت هي استعارة الاستعارة، هي أن تملك من جديد، هي أن يبتعد الإنسان عن بيته ويكون فيه في وقت واحد، أن يشتّ به المنأى وترفرف روحه فوقه في مدار استعاري عائد إلى البيت الأول:

كم منزل في الأرض يألفه الفتى
وحنينه أبداً لأوّلِ منزلِ

والآن ما جدوى هذا التنافذ بين الاستعاري والميتافيزيقي، أو بين الشعري والفلسفي؟ وما النتائج الفعلية للإدعاء بأن مسار الاستعارة هو نفسه مدار الشمس، لا في الثقافة الغربية وحسب، بل في ثقافتنا العربية الإسلامية؟ النتائج كبيرة دون شك، ولكنها خارج اهتمام هذه المقدمة.

من السرد إلى التاريخية

تعمدتُ عدم الإجابة عن السؤال السابق، لأحتفظ لهذا الفكر بنموه الداخلي في بيئته الغربية. لكنّ هذه الرغبة نفسها تدعونا إلى طرح سؤال آخر لا يقلّ خطورة عن السؤال المؤجَّل وهو: ألا يمكن أن يؤدي هذا التفكيك للميتافيزيقا وخلخلتها إلى خلق مركزية جديدة حول اللغة؟ بعبارة أخرى، ألا يحمل هذا التناول نفسه خطر أن يتمركز حول خطابه ذاته بحيث يتحوّل فيه كلّ شيء إلى خطاب؟

لقد أثبتت الوقائع أنّ ذلك ممكن جداً. وسأتناول هنا مفكراً واحداً درس واقعة تعنينا في ضوء تقنيات الخطاب هذه، وأعني به جان بودريار.

ينتمي بودريار إلى زمرة نقاد ما بعد الحداثة. وقد أصدر في عام 1988 مجموعة بحوث بعنوان «مقالات مختارة»، ذهب فيها إلى أنّ الفكر الفلسفي الغربي ما قبل التاريخي بدءاً من أفلاطون حتى اليوم، ليس سوى

سلسلة من الخدع التي تمارسها إرادة قوة تتقنع بوصفها عقلاً نقدياً خالصاً منزهاً. ويزعم بودريار أنه يمارس «التفكيك» حين يذهب إلى أن جميع المقولات الماركسية، مثلاً، هي في حقيقتها تنويعات محلية على نموذج عصر الأنوار القديم، أي مجموعة من التمييزات المتخيّلة في الخطاب[10]. لكنّ نفي الوقائع لدى بودريار لم يقتصر على نفي تاريخ الفلسفة الغربية، بل امتدّ ليشمل واقعة أخرى أكبر تمسّنا مباشرة، وأعني بها حرب الخليج. ففي تاريخ 4/ 12/ 1990 نشر هذا المفكر «التفكيكي» مقالة في صحيفة ليبراسيون بعنوان: «حرب الخليج لن تقع»، جادل فيها «بأن الحرب لا يمكن أن تنشب لأنّ فزعنا من واقعة الحرب الحديثة دفعنا إلى خلق عامل تزييف عملاق، أو حرب كلمات وعلامات تخاض يومياً على شاشات التلفزة ووسائل الإعلام». وبعد أن وقعت الحرب، واكتنفت بلاغة الرعب شعوب المنطقة بأسرها «كتب بودريار بتاريخ 29/ 3/ 1991 مقالته الثانية التي حملت عنوان: حرب الخليج لم تقع»[11]. لم تكن الدبابات وطائرات الشبح، وتكنولوجيا الدمار وتشتيت شعوب المنطقة وتغيير خرائطها سوى حيلة من حيل الخطاب الإعلامي المزيّف في رأي بودريار. وما يعنينا نحن سكان الجنوب المهمّش، كائنات هذا الخطاب الإعلامي العملاق، أنه يقتلنا مرتين. وبذلك يتحوّل التفكيك، الذي هو ستراتيجيا فضح المركزية الغربية، إلى مركزية خطاب جديد للغرب تحت قناع إعلامي زائف، يبشر بحضور عامل تزييف عملاق.

إذن كان ريكور يعلم إمكان أن يتحوّل الخطاب إلى أداة قتل جديدة

(10) نقلاً عن الحاشية الختامية التي أضافها كرستوفر نوريس للطبعة الجديدة من كتابه «التفكيك: النظرية والتطبيق»، روتلج، 1993، ص 157.

(11) نقلاً عن مقدمة صبحي حديدي لكتاب ادوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 23.

للموتى، وقد أشار هو نفسه في ندوة هذا الكتاب إلى هذا الإمكان، وحذّر منه. فكيف ستحمي الانطولوجيا نفسها لديه من هذا الحبس الإنفرادي في سجن الخطاب؟

في واقع الأمر، يوجد في تراث ريكور الشخصي، وفي صلب مشروعه النظري ما يدعوه إلى نكران هذا التصور. ففي بداية الستينات كان الصراع عنيفاً بين الوجودية والبنيوية حول موقع الذات والتاريخ والممارسة من الأنطولوجيا. فرأى سارتر، متابعاً خطى هايدغر، أنّ البنى هي تركيبات زائفة تصنعها ذات معلقة في الفضاء، ولا يستطيع أيّ شيء أن يعطيها الوحدة البنيوية، إن لم تكن الممارسة الموحدة، وبالتالي التاريخ. وحينئذ ستكون الذات الفردية شاهداً لازماً على فاعلية البنى. ففي فعل التشميل الأخير، هذا الفعل الذي يحوّل أنقاض البنى إلى شبكة متداخلة من العناصر الفاعلة، يتمثل فعل الذات، التي تحيط بفعلها وجودها وتهرب منه في الوقت نفسه. يقول سارتر: «على هذا المستوى تنطرح من جديد المسألة الفلسفية: مسألة التشميل في كل، فالفاعل يعود ذاتاً موضوعياً لأنه يغرق ويتلاشى في هذا الفعل، ويفلت في الوقت نفسه بممارسته بالذات مما فعله»[12].

وقد ردَّ ليڤي ـ شتراوس بأنّ التاريخ لدى سارتر نشاط ذاتي تمارسه الذات لذاتها. وفي حلقة هذه الذاتية المغلقة «يقع سارتر أسير أناه المعرفي cogito. . . لقد فصل ديكارت، الذي أراد إقامة الفيزياء، الإنسان عن المجتمع. أمّا سارتر، الذي يدَّعي إقامة الأنثروبولوجيا، فيفصل مجتمعه عن المجتمعات الأخرى. وبذلك يتراجع الأنا المعرفي لديه إلى النزعة

---

(12) جان پول سارتر: دفاعاً عن المثقفين، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، 1973، ص 261.

الفردية والتجريبية، ويضيع في الممرات العمياء لعلم النفس الإجتماعي»[13].

لم يكن أمام الانطولوجيا سوى طريقين اثنين: الطريق الذي اختاره هايدغر، وسارتر معه، وهو أن تظلَّ الذات حبيسة وجودها الذاتي في عالم مغلق بلا نوافذ. وهذا ما لم يكن ليرضي ريكور. أو الطريق الذي تقترحه البنيوية في أن تحوّل الذات وجودها إلى استعارة، وتحلق في سماء المكعبات البنيوية المتعالية. وهذا أيضاً ما انتقده ريكور في ذلك الوقت، حين وصف البنيوية بأنها «كانتية بلا ذات». وهو وصف سيرضي الخصوم جميعاً، وما برحت تكرره الأطراف كلها من غارودي إلى بول دي مان.

إذن كيف ستحمي الانطولوجيا نفسها من هذا الحبس الإنفرادي في سجن اللغة، أو في سجن الذات؟ كيف ستعثر على طريقها في هذه المتاهة العمياء بين خناجر «الإنغلاق على الذات»، أو «الانفتاح بلا ذات»؟

كان على ريكور، في ذلك الوقت المبكر، أن يطوّر مشروعه باتجاهين: إتجاه أول يؤدي إلى أنثروبولوجيا فلسفية تحرّر الذات من الفردية وتفتحها على أفق المجتمع والتاريخ والآخر، واتجاه ثانٍ نحو إقامة تأويلية نقدية تحاسب الإتجاه الأول وتسدّد خطاه. الأنثروبولوجيا الفلسفية تواصل مشروع الوجودية والظاهراتية والأنطولوجيا، ولكن ببداية جديدة، والتأويلية النقدية تواصل مشروع البنيوية وما بعدها من فلسفات لغوية، ولكن لغاية أخرى غير العلّو المطلق عند البنيويين، أو الإطلاق المتعالي عند التفكيكيين.

يجعل ريكور في كتابه «الزمان والسرد» من التحليل الوجودي للزمان عند هايدغر نقطة بدايته. ومن المعروف أنّ هايدغر في مرحلته الفكرية مع كتابة «الوجود والزمان» كان يرى أنّ الزمان هو أفق فهم الآنية، أو الوجود

---

(13) كلود ليڤي ـ شتراوس: الفكر الوحشي، النسخة الانجليزية، 1989 ص 250.

الإنساني. وقد ذهب في كتابه الكبير إلى أن الآنية هي الفهم، وهذا الفهم يتجه نحو المستقبل حين يريد الإمساك بالإمكانات المتاحة أمامه. هنا يتضح أمران جوهريان بالنسبة إلى هايدغر: الأول أن الآنية لا ماهية لها ما دامت تتطلع نحو المستقبل باستمرار. يقول هايدغر: «إن الآنية هي دائماً أكثر مما هي عليه فعلاً». ويشرح ذلك ماكوري بقوله: «الإنسان هو الإمكان. فهو دائماً أكثر مما هو عليه، ولا يكتمل وجوده في أية لحظة أبداً. ولذلك لا ماهية له مثلما للأشياء الموضوعية». والثاني أنّ الزمان (أو المستقبل الذي يتجه إليه فعل الفهم) هو الذي يفتح أفق هذا الإمكان. يقول هايدغر: «إنّ المستقبل هو الذي يضفي صفة الإمكان، وجودياً، على وجود يعتمد في وجوده على الإمكانات المشترعة». وما دام الأمر كذلك، فسيكون الإمكان أسبق من الفعل وجوداً. ويصير المبدأ القائل بأسبقية الإمكان على الفعل مبدأ هادياً.

يتفق ريكور مع هايدغر حول هوية الآنية، ويرى أنّ الهوية ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً، بل هي أصلاً ما يتحقق بالزمان، أي هي هوية الدوام التي يحفظها الزمان من التبدد والتبعثر. وخلافاً لجميع الفلاسفة، يعتقد ريكور بما يسميه بـ «الهويّة السردية»، أي صورة الذات المتحركة التي لا تتحقق إلاّ بالسرد، يقول: «لا ريب أنّ إشكالية التماسك والبقاء في الزمان، أو بعبارة وجيزة، إشكالية الهوية، توجد هناك [في السرد] وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح ومن الإعضال أيضاً. إذ يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحكمة التي تخلق هويته الشخصية»[14]. هنا يتضح أنّ الانطولوجيا لدى ريكور تختلف عنها لدى هايدغر، بدخول عنصر السرد. فالانطولوجيا التي يسعى ريكور

---

(14) انظر بحثه: الهوية السردية، في هذا الكتاب.

إلى تكوينها لا تعتمد على شعرية الممكن فقط، بل إنّ الذات نفسها فيها هي شبكة متقاطعة من الآخرين. وليست نقطة البدء لديه، هي الذات المطابقة، بل هي الآخر. فبما أنّ الهوية السردية ليست جوهراً قائماً بذاته، بل إشكالية مفهومية قائمة على البقاء في الزمان، ومن خلال التقاليد اللغوية التي ينقلها السرد، فإنّ قوام هذه الذاتية، ليس الوجود للذات، بل الوجود للآخرين ومعهم وبينهم في حركة لا انقطاعَ لها من الأفعال الحاضرة والماضية والمستقبلية التي ينقلها تراث سردي حاضر، وتقاليد جاهزة تسبق وجود الذات الفعلي. في مثل هذه الانطولوجيا التي تحيل فيها الذات إلى الآخر، والآخر إلى الذات، لا بدَّ أن يحرص ريكور على التذكير بأنّ الآخرية والمطابقة مفهومان متلازمان للوجود في العالم. «ولم ننسَ بعد ما قاله نيتشه وهوسرل وهايدغر عن موضوعية الأرض، لا بوصفها كوكباً، بل بوصفها الاسم الأسطوري للوجود ـ في ـ الـ ـ عالم». لكنْ ما الوجود ـ في ـ الـ ـ عالم؟

كان هايدغر يرى أن الوجود الأصيل ـ صوب ـ الموت هو الأساس الخفي لتاريخية الآنية. وفي رأي ريكور أنّ هايدغر يخطىء حين يجرّد الوجود عن بعده الإجتماعي. لقد اكتفى هايدغر من الزمانية ببعد واحد هو تصوُّرها وجوداً ـ نحو ـ الموت. والحال أنّ الوجود الأصيل هو الوجود مع الآخرين وبهم ومن خلالهم، عالم الآخرين الذين عاشوا ويعيشون وسيعيشون معنا على ظهر هذا الكوكب وينقلون تجاربهم لنا بوساطة السرد.

والزمن السردي، عند ريكور، عام بمعنيين: الأول إنه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني إنه زمن جمهور القصة ومستمعيها. أو بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النص وخارجه أيضاً، هو زمن الوجود ـ مع ـ الآخرين. لكنّ هذا يستدعي كامل التحليل الهايدغري للتاريخية ويضعه موضع السؤال، بقدر ما يعتمد على أسبقية

المصير الفردي، والوجود ـ صوب ـ الموت. يعلّق ريكور على تصور هايدغر: «أليست السردية بإفلاتها من هاجس الصراع بوجه الموت، تفتتح تأملاً ما بالزمن على أفق آخر غير الموت، على مشكلة الاتصال ليس فقط بالموجودات الحية، بل بين المعاصرين والسابقين واللاحقين؟». على سبيل المثال، كان هايدغر يعتقد أنّ ما يستهوينا في لقية متحفية، ليس كونها منتمية إلى الماضي، بل كونها مضمخة بالوجود في العالم. ولكي يُفعم ريكور هذا التناول بالحياة، يوضح أنّ الزمانية والتاريخية شيء واحد، كلتاهما تضعنا في قلب الوجود في العالم.

هناك، إذن، نوعان من الزمانية، الأولى زمانية الوجود في العالم مع الآخرين، والثانية هي الزمانية العميقة التي يكمن مضمونها في محاولة حلّ لغز الموت والأبدية. وبالمقابل هناك أيضاً نوعان من المرجعية، مرجعية أولى يشير بها النص السردي إلى واقعه المباشر، ومرجعية ثانوية هي بنية الزمانية التي يتولى فيها الإجابة على معضلة معيشة ينقلها المخيال الإجتماعي. وبالتالي، فالتاريخية هي استدعاء الزمان للتفكير بالوجود، ولكن، لا الوجود الفردي، بل الوجود في العالم ومع الآخرين، بكل غناه الدلالي والتأويلي.

عند هذه النقطة يكون السرد الأرض المشتركة التي تلتقي عليها الأنثروبولوجيا الفلسفية بالتأويلية. فهنا يتعذر فهم الأنثروبولوجيا الفلسفية، دون النظر في الأدب مصدراً أولياً للمعرفة، ويتعذر تأويل النصوص دون العودة إلى شعرية الممكن الذي يغذي هذه الأنثروبولوجيا. يقول ڤانهوزر: «بدلاً من تصوير الأدب الخيالي كمجرد نتاج للوهم، يصرّ ريكور أنّ الأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل «تقوله» فعلاً. يرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقل واقعية، بل لعلّها أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالي عالماً كاملاً معروضاً أمامنا، «يكثف» الواقع، ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة أو عمل، «تقول» الأخيلة

الواقع الإنساني باشتراعها عالماً ممكناً يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارىء ويحوله»[15].

ما دامت التأويلية تريد أن تفسّر الوجود ـ في ـ العالم، وما دامت قد رأت هذا الوجود منكشفاً في النصوص السرديّة، فإنها يجب أن تنكبّ على هذه النصوص. يقول ريكور: «يمكن تحديد التأويلية، ليس بوصفها بحثاً في النوايا النفسية المتخفية تحت سطح النص، بل بالأحرى بوصفها تفسيراً للوجود ـ في ـ العالم معروضاً في النص. ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن أن أسكنه وفيه يمكنني أن أشترع إمكاناتي الخاصة».

هكذا يترجم ريكور الأنثروبولوجيا الفلسفية الثنائية لدى هايدغر إلى ثالوث تأويلي يفكر بالوجود والزمان من خلال وساطة السرد.

من التراث إلى اليوتوبيا

يحتلّ السرد، إذن، لدى ريكور منزلة انطولوجية، ويتحوّل إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي، مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية أو رواية مضادة، ينطوي على أفقين: أُفق التجربة، وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولا بدَّ أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرّب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارىء مهمة تأويلها. وبالتالي لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة، بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف النوع. لكنه، من ناحية أخرى، ليس بالمغلق على ذاته، بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود ـ في ـ

(15) انظر بحثه: أسلاف فلسفة پول ريكور، في هذا الكتاب.

العالم بالمعنى المذكور. النص، إذن، يقول الواقع الماضي ولكن عن طريق تصريحه بعالم آخر ممكن. ولا يكتمل النص إلا بوجود القارىء أو المتلقي الذي يكمّل أفق التجربة بأفق التوقع. يقول ريكور: «ينتمي القارىء دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله الواقعي. إنّ أفق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران ببعض. وبهذه النظرة يتحدث غادامير عن «إنصهار الآفاق» الجوهري في فعل فهم النص»[16].

في ضوء هذا الانصهار المتبادل للآفاق، تصبح الحياة نفسها سلسلة من المتواليات السردية، ويصبح السرد واقعاً معيشاً، أو كما يعبّر ريكور؛ تروىٰ الحياة، ويعاش السرد. ولا يكون بإمكاننا التخلي عن اعتبار السرد ركناً أساسياً من أركان أية نظرية في المعرفة. يقول: «نخلص من هذا التحليل المزدوج إلى أنّ الخيال بُعد لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. وإذا صحَّ أنّ الخيال لا يكتمل إلا بالحياة، وأنّ الحياة لا تفهم إلاّ من خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة المبتلاة بالمعنى الذي استعرناه من سقراط، هي حياة تروى»[17].

إذا صحَّ هذا الفهم على حكايات الهوية الفردية، فإنه يحتاج إلى إثبات عند تناول الحكايات الإجتماعية الكبرى. ففي حكايات الهوية الفردية تتعلق مهمة السرد بتبيان المصير الفردي، وحينئذٍ يظلّ المشروع السردي القائم على تصور هايدغر وفيّاً لدائرة الذاتية المغلقة لديه، لأن الانتقال يكون من الفرد إلى الفرد. أمّا في المرويات الكبرى، أو الحكايات الشارحة ذات البنى الإجتماعية الضخمة، فالانتقال من القدر الشخصي إلى المصير الجماعي. ولقد سبق لهايدغر أن أوضح أسبقية

---

(16) انظر بحثه: الحياة بحثاً عن السرد، في هذا الكتاب.

(17) المصدر نفسه.

القدر الشخصي على المصير الجماعي.

يرد ريكور بأنّ هذا الإنغلاق على الذات، حتى في داخل السرد الفردي، ليس ضرورياً، لأنّ طرق بناء السرد وتفعيله وتأويله، تعتمد على مصادر جماعية أصلاً. ومثلما يسبق الآخرُ الذاتَ في الانطولوجيا، يسبق المصيرُ الجماعيُّ القدرَ الشخصيَّ في الانثروبولوجيا. يعتقد ريكور أنّ هايدغر يخطىء حين يتصوّر التاريخية سؤالاً يقع في داخل تخوم الوجود الفردي. وينسى أنّ هذا السؤال نفسه هو حصيلة تراث ممتد قبل وجود الذات وبعدها: «إنّ الفرد باعتناق التراث وتفعيله وإعادة تأويله، يكون قد اتخذ من التراث نفسه غاية له، حيث يُفهم التراث بأنه ما يستغرق أجيالاً، ويمتدّ إلى ما وراء حياة المشاركين في ذلك التراث وميلادهم وموتهم». ويسمّي ريكور الطريق الذي يتمّ من خلاله تفعيل التراث باسم التكرار السردي، الذي يصفه بأنه «فعل تأسيس جديد، وبدء جديد لما كان قد دُشّن من قبل» في الوقت نفسه. هنا يميّز ريكور بين ثلاث مقولات عن الذاكرة التاريخية. الأولى هي «التراثية»، وهي الجدل الحيّ بين الترسب والابتداع، أي بين الالتزام بالقوانين والقواعد، والخروج عليها لإبداع قوانين جديدة. وحين يوسّع هذه المقولة وينقلها إلى المرويات الإجتماعية، ولا سيّما المرويات التاريخية، يقول إنها إضفاء الزمانية على التاريخ بوساطة جدل بين آثار التاريخ السلبية فينا، واستجابتنا الإيجابية له. المقولة الثانية هي «التقاليد» وهي فاعلية النصوص واللغات الموجودة قبل الأفراد. أمّا المقولة الثالثة فهي «التراث» ـ بأل التعريف ـ الذي لا يمثل نصباً تاريخياً راسخاً، ولا هوية واحدة مكتملة، بل سلسلة من الانقطاعات والاتصالات والهزائم والانتصارات والأزمات والانشقاقات، والتقدم والتراجع، وبالتالي فإنّ في قلب التراث نفسه ما يدعونا للنأي عنه قليلاً، وترك مسافة تأويلية تحتاج إلى نقد ومراجعة.

هنا تخاطب الأسطورة أو الحكاية الشعبية التي يعبّر بها المخيال

الإجتماعي عن نفسه أفقين: أفق التجربة التاريخية التي عاشها المجتمع، وأفق التوقع الذي سيعيشه المجتمع نفسه، وبالتالي فإنها ستكون ذات وظيفتين أو بُعدين: بعد آيديولوجي، يفسّر كيف جاءت إلى الوجود جماعة أو ثقافة ما، وبعد يوتوبي، يستبق المستقبل ويبشّر به. إذن، ترتبط الأسطورة بالتراث الماضي ارتباطاً وثيقاً بوصفها استذكاراً وتحويلاً لأحداثه، وترتبط بالمستقبل، ارتباطاً لا يقلّ عن الأول وثاقة، بوصفها تعبيراً عن طموح لم يتحقق بعد في عالم تتمناه. هكذا يكون للأسطورة نظرتان متزامنتان، نظرة متطلعة إلى الأمام، ونظرة متراجعة إلى الخلف. «من دون نظرة الأسطورة التراجعية تحرم الثقافة من ذاكرتها، ومن دون نظرتها التطلعية، تحرم من أحلامها»(18). النظرة الأولى هي وظيفة الأسطورة الآيديولوجية، والنظرة الثانية هي وظيفة الأسطورة اليوتوبية. يقول ريكور: «تكمل الآيديولوجيا بوصفها توكيداً رمزياً للماضي، واليوتوبيا بوصفها انفتاحاً رمزياً على المستقبل، الواحدة الأخرى، وإذا انتزعتا عن بعضهما فقد تفضيان إلى أنواع شتى من الأمراض السياسية».

تؤدي الأسطورة وظيفتين إيجابيتين قد يُفضي الإخلال بهما إلى وظيفتين سلبيتين. فبكونها آيديولوجيا تنقد الوضع الراهن، وبكونها يوتوبيا تتطلع إلى ممكنات لم تتحقق بعد. لكنّ الإفراط في الآيديولوجيا يمكن أن يحوّلها إلى وظيفة تبريرية سلبية للدفاع عن الوضع الراهن، بدلاً من نقده، والإفراط في اليوتوبيا قد يحوّلها إلى وعي زائف يموّه به المجتمع على نفسه، بدلاً من استكشاف ما لم يتحقق بعد. لذلك لا بدَّ من وجود نوعين من التأويلية: تأويلية الشك التي تتولّى كشف القناع عن الأسطورة باعتبارها وعياً مموِّها، (وأهمّ رموزها في رأي ريكور هم ماركس ونيتشه وفرويد)، وتأويلية الإثبات التي تركّز على بعدها الإنعتاقي في إطلاق

---

(18) ريتشارد كيرني: بين التراث واليوتوبيا، في هذا الكتاب.

الممكنات التي تختبىء وراء المعاني المباشرة في الأسطورة. ويمثل تأويلية الإثبات بولتمان ومدرسته المعروفة باسم لاهوت التحرر. ومن المعروف أنّ بولتمان، المتأثر بهايدغر أيضاً، كان قد ميّز بين الأسطورة، بوصفها غلافاً خارجياً، وبين الرسالة المبلَّغة فيها kerygma، في دراساته الكثيرة لنزع الأسطورة عن الأناجيل.

إنّ إنطواء الأسطورة على معنى بعيد تحت معناها القريب، يعني أنها تبشر بأفق غائي يتطلع إلى الأمام، في داخل الأفق الأصلي الذي يلتفت إلى الخلف. وهذا ما يعيدنا إلى سؤال البلاغة الذي بدأنا به، أي إلى التأويلية التي تعنى بفكّ مغاليق الأساطير. وقد رأينا كيف يقسّم ريكور التأويلية إلى نوعين. هنا يصطلح، مرة أخرى، خصمان متضادان لدى ريكور، بحيث تكمّل «تأويلية الإثبات» الديني مشروع «تأويلية الشك» المقابل للدين.

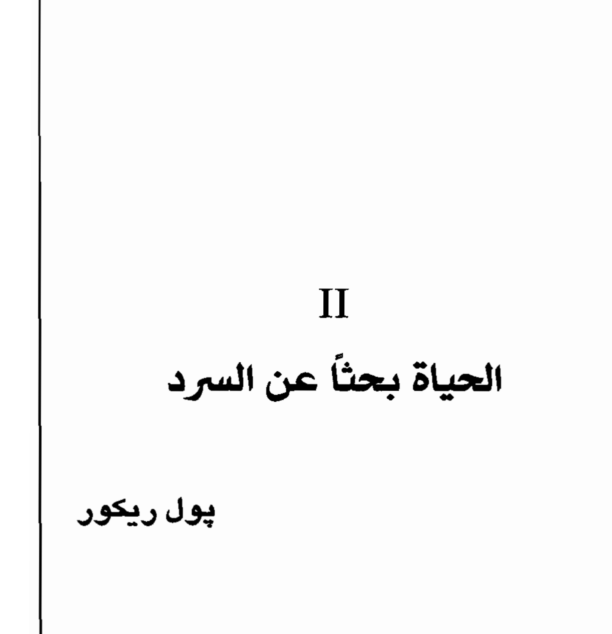
والآن، بعد هذه الجولة السريعة في فكر ريكور، ما هي الآليات الذهنية التي يعمل بمقتضاها فكره؟

لا أشك في أنّ القارىء انتبه معي إلى أنّ ريكور يسعى إلى التوفيق بين الأفكار المتناقضة. ولكن هل يمكن العثور على مخطط فكري لهذا التوفيق؟

من الواضح أنّ ريكور يقيم دائماً نظرية استقطاب بين عنصرين متناقضين، يقف كل منهما بمعزل عن الآخر، وفي خصومة شديدة معه، ثمّ يحاول تقريب الفجوة الفاصلة بينهما ليثبتَ أنّ كلاً منهما بحاجة إلى الآخر، وبالتالي فهما متلازمان، تلازم تناقض. ولكنه بتركيزه على التلازم، يقلص التناقض بين القطبين، ويحوّله إلى إنصهار، يُبقي كلاً منهما بحاجة إلى الآخر، ولكن في استقلال عنه.

هل يعني هذا أنّ ريكور ينتهي به المطاف إلى هيغلية جديدة؟ يصعب في واقع الأمر قول هذا. ذلك أنّ الثالوث الهيغلي في القضية ونقيضها

يجب أن ينتهي إلى توليف بينهما يُلغي كليهما في «كل» جديد يزيد دائماً عن المجموع الرياضي لكليهما. مع ريكور لا يتمّ ردم التناقض، بل فقط تحويله إلى «انصهار آفاق»، لا على مستوى الوجود بل على مستوى التأويل. وسواء أكان ناتج تناقض القطبين عنصر توفيق ثالث، عند ريكور، أو لم يكن، فإن الشيء الأساسي الذي يختلف به عن هيغل، هو أنه لا يؤمن بوجود هوية مستقرة للأشياء. فالآخرية وليس المطابقة هي نقطة البدء في انطولوجيا ريكور. هكذا ينادي النقيض نقيضه، لديه، ليكتسب منه لا من ذاته هويته، ويبقيا معاً في تكامل يهدد بقاء كليهما. ومن المرجح أنّ ريكور لم ينظر إلى الناحية الإيجابية فقط في المناهج التي يقبلها، بل كان ينظر أيضاً إلى جوانبها السلبية، التي تضطره إلى قبول نقيضها واحتوائه. كان، مثلاً، يريد الظاهراتية، ولكنه يخشى عزلتها، ويريد التفكيك، ويخشى مما يمكن أن يحمله من عدمية. وقد جعلته هذه الخشية «المعرفية» يُضفي على الأفكار هوية مرنة تسمح له بأن يقبل منها ما يريد، ويترك مسافة كافية للتنصل ممّا يخشاه.



II

الحياة بحثاً عن السرد

بول ريكور

إنّ كون الحياة ذات صلة بالسردِ أمرٌ كان معروفاً دائماً، وقد تكرّر قوله كثيراً، فنحن نتحدث عن قصة حياة لِنَصِفَ التواشج بين الميلاد والموت. مع ذلك، فإنّ المماثلة بين الحياة والقصة ليست واضحة في الواقع، ولا بدَّ من وضعها تحت طائلة الشكِّ النقدي. وهذا الشك هو عمل كل المعرفة التي استحصلتها العقود القليلة الماضية حول السرد، وهي معرفة يبدو أنها تفصل السرد عن التجربة المعيشة، وتقصره على منطقة الخيال. سنمضي، أوَّلاً، لاختراق هذه المنطقة النقدية ونسعى لإعادة التفكير بطريقة أُخرى في هذه العلاقة المسرفة في التبسيط والمباشرة جداً بين التاريخ والحياة، تلك الطريقة التي يُسهم فيها الخيال في صنع الحياة، بالمعنى البيولوجي للكلمة، أي الحياة الإنسانية. أُريد أن أُطبّقَ على العلاقة بين السرد والحياة حكمة سقراط القائلة إن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش.

سأتخذ نقطةَ بدءٍ لي، حين أدنو من منطقة هذا النقد ملاحظة أحد الشرّاح: القصص تُروىٰ ولا تعاش، والحياة تعاش ولا تُروىٰ. ولتوضيح هذه العلاقة بين العيش والسرد، أقترح أن نبدأ أولاً بفحص فعل القصّ نفسه.

ونظرية السرد التي أُزمع مناقشتها حديثة جداً، ما دامت في أرقى صورها تعود إلى الشكلانيين الروس والتشيك في العشرينات والثلاثينات، وإلى البنيويين الفرنسيين في الستينات والسبعينات. ولكنها قديمة جداً، أيضاً، بحيث تمكن رؤيتها وقد تجسّدتْ في كتاب «فن الشعر» لأرسطوطاليس. صحيح أن أرسطو لم يعرفْ سوى ثلاثة أجناسٍ أدبية، هي الملحمة والتراجيديا والكوميديا. غير أنّ تحليله كان من العمومية والشكلية بما يكفي لإيجاد متسع للتحولات الحديثة. ومن ناحيتي، لقد استبقيتُ من «فن الشعر» لأرسطو مفهوم بناء الحبكة emplotment المركزي، الذي هو في اليونانية «ميتوس» muthos، إله الأساطير والمروّيات، الذي يشير إلى كلٍّ من الحكاية fable (بمعنى القصة المتخيلة) والعقدة plot (بمعنى حبكة القصة المبنية باتقان). وهذا الركن الثاني من الميتوس عند أرسطو، هو الذي أجعله دليلاً لي، وأرجو أن أستخرج من هذا المفهوم عن الحبكة جميع العناصر التي يمكن أن تساعدني فيما بعد في إعادة صياغة العلاقة بين الحياة والسرد.

وما يسمّيه أرسطو بالحبكة ليس بالبنية الساكنة، بل هو عملية وإجراء متكامل لا يمكن أن يتمَّ ويكتمل، كما سأحاول أن أُبيِّن فيما بعد، إلاّ لدى القارىء أو المتفرّج، أي لدى متلقٍّ حيٍّ للقصة المروية. وأعني بالعمليةِ المتكاملةِ العملَ التأليفي الذي يضفي على القصة هوية ديناميكية متحركة، أي أنّ ما يُروىٰ هو قصة متعينة، واحدة وكاملة في ذاتها. وعملية بناء الحبكة هذه هي التي سأضعها موضع الفحص في الجزء الأول من مقالتي.

بناء الحبكة

سأعرِّفُ عملية بناء الحبكة، تعريفاً واسعاً، بوصفها تركيباً بين عناصر متنافرة. تركيب بين أية عناصر؟ قبل كل شيء تأليف أو تركيب بين

الأحداث والعوارض التي هي متعددة، وبين القصة الواحدة المكتملة. ومن خلال وجهة النظر الأولى هذه، تقوم الحبكة بوظيفة إيجاد قصة واحدة من أحداث متعددة، أو إذا شئت، تحوّل الأحداث العرضيّة الكثيرة إلى قصة واحدة. ومن هذه الناحية فإنّ الحدث ليس مجرّد شيءٍ عابر، أعني أنه أكثر من مجرّد شيء يحدث وكفى، بل هو ما يُسهم في مجرى عملية السرد، مثلما يُسهم في بدايتها ونهايتها. وانطلاقاً من هذا، فإنّ القصة المروية، هي دائماً، أكثر من مجرد إحصاء وتعداد في نظام معين، سواء أكان متسلسلاً أم متعاقباً للأحداث أو العوارض التي تنظمها في كلٍّ معقول. والحبكة، كذلك، تركيب من وجهة نظر ثانية، فهي تنظم معاً المكونات التي لا تقلُّ تنافراً عن الظروف غير المقصودة، والكشوف التي تؤدي الأفعال، والتي تفتقر إليها، والمصادفات أو المواجهات المخطط لها، واشتباكات الفاعلين ابتداءً من الصراع وإنتهاءً بالتعاون، والوسائل المعدَّة إعداداً متقناً أو بائساً للوصول إلى الغايات، وأخيراً النتائج غير المقصودة. إنّ جمع كلِّ هذه العوامل في قصة واحدة يجعل الحبكة كليّةً شاملة، يمكن القول إنها متوافقة concordant ومتضاربة discordant في وقت واحد (وهذا هو سبب حديثي عن التوافق المتضارب أو التضارب المتوافق فيما بعد). ونحصل على فهمٍ لهذا التأليف من خلال فعل متابعة قصةٍ ما، لأنّ متابعة القصة عملية معقدَة جداً، تقودها توقعاتنا حول نتيجة القصة، والتوقعات التي نعيد ترتيبها في أثناء مواصلة القصة حتى تتوافق مع الخاتمة. ولا بدَّ أن أشير، عابراً، إلى أنَّ إعادة رواية القصة يكشف، بجلاء، عن هذه الفعالية التركيبية التي تعمل عند التأليف إلى حدّ أننا لا نقع في أسر الجوانب غير المتوقعة للقصة بنفس الدرجة التي ننصرف فيها إلى الطريقة التي تؤدي بها إلى خاتمتها. وأخيراً فإنّ بناء الحبكة هو تركيب بين المتنافرات بمعنى أكثر عمقاً بكثير، وهو المعنى الذي سنستعمله فيما بعد لوصف الزمانية الخاصة بالتأليفات السردية. ويمكننا القول إن هناك

نوعين من الزمن في كل قصة مروية: فمن ناحية، هناك تعاقب متقطع مفتوح ولا نهائي نظرياً، وهو سلسلة من الأحداث (لأننا نستطيع دائماً طرح السؤال التالي: ثمّ ماذا؟، ثمَّ ماذا) ومن ناحية أخرى، تقدم القصة المروية جانباً زمنيّاً آخر يتسم بالتكامل والنضج والاختتام الذي تدين له القصة بحصولها منه على صياغة تصويرية متعينة configuration. بهذا المعنى يكون تأليف القصة، من الوجهة الزمانية، استخراج صياغة تصويرية من تعاقب ما. ونستطيع سلفاً أن نخمن أهمية هذا الأسلوب في تشخيص القصة من وجهة النظر الزمنية، بقدر ما يمثّل الزمان بالنسبة إلينا ما ينقضي ويجري، وما يبقى ويظلُّ من ناحية أخرى. وسنعود لاحقاً إلى هذه النقطة. ولنحصرْ اهتمامنا في الوقت الحاضر بوصف القصة المروية بأنها كلية زمانية، والفعل الشعري بأنه خلق وساطة بين الزمن كانقضاء ومرور، والزمن كدوام وبقاء. فإذا تحدثنا عن الهوية الزمنية للقصة، فيجب أن نصفها بأنها شيء يبقى ويظلّ أمام ما يمرُّ ويجري.

من هذا التحليل للقصّة بوصفها تركيباً بين المتنافرات، يمكننا الاحتفاظ بثلاث سمات: الوساطة التي تؤديها الحبكة بين الأحداث المتعددة والقصة الموحَّدة، وأولية التوافق على التضارب، وأخيراً التنافس بين التعاقب والصياغة التصويرية.

لا بدَّ لي من تقديم اللازمة المعرفية (الابستمولوجية) لهذه الأطروحة حول بناء الحبكة، الذي فُهِمَ بوصفه تركيباً بين المتنافرات. وتتعلق هذه اللازمة بنوع المعقولية التي ينبغي عزوها إلى فعل الصياغة التصويرية. لا يتردد أرسطو في القول بأنّ كلَّ قصة مبنية بناءً محكماً تعلمنا شيئاً. أضف إلى هذا، أنه قال إن القصة تكشف عن جوانب شمولية في الوضع الإنساني، وأن الشعر، من هذه الناحية، أكثر تفلسفاً من التاريخ الذي يعتمد إلى حدّ كبير على الجوانب العرضية في الحياة. ومهما كان ما قيل عن هذه العلاقة بين الشعر والتاريخ، فمن الأكيد أن التراجيديا والملحمة

والكوميديا، إذا لم نذكر سوى ما عرفه أرسطو من أجناس أدبية، تطوّر نوعاً من الفهم الذي يمكن تسميته بالفهم السردي، والذي هو أقرب إلى الحكمة العملية في الحكم الأخلاقي منه إلى العلم، أو بمزيد من العمومية، إلى الاستعمال النظري للعقل. ونستطيع توضيح هذا بطريقة بسيطة جداً. تتحدث الأخلاق، كما فهمها أرسطو، وكما يمكن فهمها حتى اليوم، حديثاً مجرداً عن العلاقة بين الفضيلة والبحث عن السعادة. ووظيفة الشعر بشكليه السردي والدرامي أن يقترح على الخيال وعلى توسطه، أشكالاً مختلفة تكوّن «تجارب فكرية» كثيرة، نستطيع أن نتعلم من خلالها الربط بين مظاهر السلوك البشري والسعادة والشقاء. من خلال الشعر نتعلم كيف تنتج تقلبات الحظ من هذا السلوك أو ذاك، مثلما تبني الحبكة ذلك في السرد. وبسبب الألفة التي صرنا نشعر بها من أنواع الحبكة التي نتلقاها من ثقافتنا صرنا نتعلم ربط الفضائل، أو بالأحرى أشكال التفوق، بالسعادة أو الشقاء. وتشكل هذه «الدروس» الشعرية «الكليّات» التي تحدث عنها أرسطو، غير أنّ هذه الكليات تحتلّ مرتبة دنيا بالقياس إلى المنطق أو الفكر النظري. فينبغي أن نتحدث عن الفهم، لكن بالمعنى الذي أعطاه أرسطو لكلمة Phronesis (أي الحصافة والتبصر والتدبر) التي ترجمها اللاتينيون بكلمة prudentia. بهذا المعنى تهيأت للحديث عن الفهم الحصيف phronetic، لكي أُقارنه بالفهم العقلي. والسرد ينتمي إلى الفهم الأول، لا إلى الثاني.

إنّ النتيجة المعرفية (الابستمولوجية) لبحثنا، هي الأخرى لها تطبيقات متعددة في مجهود السردية المعاصرة المتواصل لبناء علم أصيل للسرد. وفي تقديري فإنّ هذه المغامرات، وإن تكن مشروعة تماماً، لا تحظى بالتبرير إلا حين تماثل فهماً سردياً سابقاً عليها دائماً، ومن خلال هذه المماثلة، تضيء هذه المغامرات «بنى عميقة» يجهلها من يروون أو يتابعون القصص، ولكنهم يصنعون السردية على مستوى المعقولية نفسه الذي

للسانيات أو لعلوم اللغة الأخرى، وأن نحدِّد معقولية السردية المعاصرة بقدرتها على ادّعاء المماثلة عند مستوى الخطاب الثاني، وهو شيء فهمناه مذ كنّا صغاراً على أنه قصة، لا يعني تكذيب التعهدات الحديثة، بل يعني أن نضعها في مكانها الدقيق من تراتب درجات المعرفة.

لقد كان بإمكاني، بدلاً من ذلك، أن أبحث في مكان آخر غير أرسطو عن نموذج فكري أكثر حداثة، مثل نموذج كانط Kant، تمثيلاً، والعلاقة التي يقيمها في كتابه «نقد العقل الخالص» بين الرسوم التخطيطية Schematism والمقولات. فمثلما تحتل الرسوم الذهنية لدى كانط مركز المقولات الإبداعي، وتشكل مبدأ تنظيم الفهم في المقولات، كذلك يشكل بناء الحبكة، على النحو نفسه، مركز السرد الإبداعي وتشكل السردية إعادة البناء العقلانية للقوانين الكامنة في الفعالية الشعرية.

وبهذا المعنى، فهي علم ينطوي على ما يقتضيه: أي أنّ ما تسعى لإعادة بنائه هي التحديدات والضوابط المنطقية والسيميائية جنباً إلى جنب قوانين التحويل، التي توجِّه أشغال السرد. ولذلك لا تعبّر أطروحتي هنا عن أية نية عدوانية ضدَّ السردية، بل تنحصر في القول إنّ السردية هي خطاب من الدرجة الثانية، يسبقه دائماً فهم سردي، ينبع من الخيال الخلاق.

ومن هنا فصاعداً سيتركز التحليل كله على مستوى الفهم السردي ذي الدرجة الأولى.

وقبل أن أتحوّل إلى قضية العلاقة بين القصة والحياة، أودّ أن أتأمل في النتيجة الثانية التي ستضعني على طريق إعادة تأويل العلاقة بين السرد والحياة.

يمكن القول إنّ هناك «حياةً» للفعالية السردية مندرجة في فكرة التراثية التي يتصف بها المخطط السردي schema.

والقول بأنّ للمخطط السردي نفسه تاريخه الخاص، ولهذا التاريخ

خصائص التراث كلها، لا يعني البتة، الدفاع عن التراث باعتباره نقلاً جامداً لركام لا حياة فيه. بل يعني، على العكس، وصف التراث بكونه نقلاً حياً لإبداع يمكن تنشيطه دائماً بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكاراً في التأليف الشعري. وظاهرة التراثية هي المفتاح لتشغيل النماذج السردية، وبالتالي، لتحديد هويتها. ولا شكَّ أن تشكيل تراثٍ ما يعتمد على تفاعل عاملين، هما المبتكر annovation والراسب sedimentation. وإننا لنعزو للراسب، النماذج التي تشكل أنماط بناء الحبكة التي تسمح لنا أن ننظم تاريخ الأنواع الأدبية، لكننا لا ينبغي أن نغفل حقيقة كون هذه النماذج لا تشكل ماهياتٍ أبدية ثابتة، بل إنها تنبع من تاريخ مترسب طُمس تكوينه من قبل. وإذا سمح لنا الترسب أو الراسب بتحديد هوية عمل ما بكونه مأساةً، مثلاً، أو رواية تربوية، أو دراما إجتماعية، أو أيَّ شيء آخر، فإنَّ تحديد هوية العمل لا يُستنفد باستنفاد النماذج التي ترسبت قبله. بل لا بدَّ من إدخال ظاهرة الابتكار المقابلة في الاعتبار.

لماذا؟ لأنَّ هذه النماذج نفسها التي تنبع من ابتكار أسبق، تقدِّمُ دليلاً هادياً لتجريب آخر في الميدان السردي. تتغيّر القوانين تحت ضغط الابتكار، لكنها تتغير ببطء، بل إنها تقاوم التغيير بسبب عملية الترسب. هكذا يظلّ الابتكار القطب المضاد لقطب التراث. وهناك دائماً متسع للابتكار إلى حدّ أن ما تمَّ إنتاجه، وبالمعنى العميق لشعرية الشعر، هو دائماً عمل فريد، دائماً «ذلك العمل بذاته». فالقوانين التي تشكل نوعاً من القواعد التي تتحكم بتأليف الأعمال الجديدة، تتجدد، بدورها بحيث يصير ما قبلها نمطاً بالياً. فكل عمل هو إنتاج أصيل، وكينونة جديدة في عالم الخطاب. لكنّ العكس لا يقلّ عن ذلك صدقاً، إذ يظلُّ الابتكار سلوكاً تحكمه القواعد، لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط، بطريقة أو أخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث. غير أنّ بوسعه الدخولَ في علاقة متغيرة مع هذه النماذج. ويظلّ نطاق الحلول واسعاً بحق بين قطبي

التكرار الذليل والانحراف المحسوب، مروراً بجميع درجات التشويه المنظم. فالحكايات الشعبية والأساطير والمرويّات التراثية تقف قريبة من قطب التكرار. وهذا هو السبب الذي جعلها تشكل الملكوت الأثير للبنيوية. ولكننا ما أن نترك وراءنا ميدان هذه المرويّات التقليدية حتى ينتصر الانحراف على القانون. فالرواية المعاصرة، مثلاً يمكن إلى حدّ كبير أن توصف بكونها رواية مضادة للرواية، إذ تصير فيها القوانين نفسها موضوعاً لتجريب جديد. ومهما قيل عن هذا العمل أو ذاك، فإنّ إمكان الإنحراف يظلّ ضمنياً في العلاقة بين المبتكر والمترسِّب، أو بين الابتكار والترسب، وهذا ما يشكِّل التراث. وتضفي متغيرات هذين القطبين على الخيال الإبداعي صفة التاريخية، وتبقي التراث السردي تراثاً حيّاً.

من السَّرد إلى الحياة

يمكننا الآن أن نهاجم المغالطة التي نتأمل فيها هنا: وهي أنّ القصص تروى، والحياة تعاش. حيث تبدو هوّةٌ لا تُردُم، تفصل بين القص والحياة.

ولكي نردم هذه الهوّة، لا بدَّ في تقديري من أن نعيد النظر بطرفي هذه المغالطة، ونتمعن فيهما.

ولنمكثْ لحظةً على جانب السرد، أي على جانب الخيال، لنرى بأية طريقة يعيدنا إلى الحياة. وتكمن أُطروحتي هنا في أنّ عملية التأليف أو الصياغة لا تكتمل في النص وحده، بل لدى القارىء، وبهذا الشرط تجعل من إعادة صياغة الحياة في السرد أمراً ممكناً. وليَ أن أقول، بعبارةٍ أدقَّ، إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من «التفاعل بين عالم النص وعالم القارىء». هكذا يصير فعل القراءة اللحظة الحاسمة في التحليل بكامله. فعليها ترتكز قدرة السَّرد على صياغة تجربة القارىء.

أسمحوا لي أن أُركِّزَ على المفردات التي استعملتها هنا: «عالم النص

وعالم القارىء». يعني الحديث عن عالم النصّ التركيزَ على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي، يفتح أمامه أفقاً لتجربة ممكنة، عالم يمكن أن يعاش فيه. فليس النص بالشيء المغلق على ذاته، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه. وامتلاك عمل ما من خلال القراءة، يعني نشر أفقِ عالمٍ ضمني يحتوي على الأفعال والشخصيات وأحداث القصة المروية. وبالنتيجة، ينتمي القارىء دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، وإلى فعله أو فعلها الواقعي. إنَّ أفق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر، وينصهران. وبهذه النظرة يتحدث «غادامير» عن «انصهار الآفاق» الجوهري في فعل فهم النص.

أعرف جيداً أنّ النقد الأدبي حريص على إبقاء التمييز قائماً بين داخل النص وخارجه. ويعدّ أي استكشاف أو سبر للعالم اللغوي خروجاً عن نطاقه. إذن، يتسع تحليل النص ضمن حدود النص، ويحرّمُ أية محاولة للخطو خارج النص. هنا يبدو لي أنّ هذا التمييز بين الداخل والخارج هو نتاج منهج تحليل النصوص نفسه، وأنه لا يتطابق مع تجربة القارىء. وينشأ التضاد بينهما عن تعميم الخواص التي تتسم بها بعض الوحدات اللسانية على الأدب، مثل الفونيمات واللكسيمات والكلمات. فالعالم الواقعي يقع خارج اللغة في اللسانيات. لا القاموس ولا النحو يحتويان على الواقع. إنّ هذه المبالغة في النقل الاستقرائي من اللسانيات إلى الشعرية هي بالضبط، فيما يبدو لي، ما يغري النقد الأدبي، أعني التصميم المنهجي المناسب للتحليل البنيوي، في معاملة الأدب من خلال المقولات اللسانية التي تفرض عليه التمييز بين الداخل والخارج. ومن وجهة نظر تأويلية (هرمنيوطيقية)، أي من وجهة نظر تأويل التجربة الأدبية، فإنّ للنص معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات. فهو وساطة بين الإنسان والعالم، وبين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان ونفسه. والوساطة بين الإنسان

والعالم هي ما ندعوه المرجعية، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه الاتصالية، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي ما ندعوه بالفهم الذاتي. والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة: المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي. إذن، تبدأ المشكلة التأويلية حين تفرغ اللسانيات وتغادر. وهي تحاول أن تكتشف ملامح جديدة للمرجعية ليست وصفية، وملامح للاتصالية ليست نفعية، وملامح للتأملية ليست نرجسية، ما دامت هذه الملامح وليدة العمل الأدبيّ. بكلمة وجيزة، توضع الهرمنيوطيقا أو التأويلية عند نقطة التقاطع بين الصياغة الصورية (الداخلية) للعمل configuration، وبين إعادة التصوير (الخارجية) للحياة refiguration. في رأيي، إنّ كلَّ ما قيل سابقاً بخصوص حركية الصياغة التصويرية الخاصة بالخلق الأدبي ليس سوى إعداد طويل لفهم المشكلة الحقيقية، أعني مشكلة تحوُّل الصورة المناسب للعمل. من هذه الناحية، يكون بناء الحبكة هو العمل المشترك لكلّ من النص والقارىء. لا بدَّ لنا أن نتابع الصياغة التصويرية وأن نصحبها ونحقق لها قابلية كونها متبوعة، حيثما يكون للعمل، حتى ضمن حدوده الخاصة، صياغة تصويرية. فمتابعة سردٍ ما هي إعادة تحقيق فعل تصويري يضفي عليه شكله. وكذلك فإنها فعل القراءة الذي يصاحب اللعب بين الابتكار والترسب، اللعب بالضوابط والقيود السردية، مع الاحتفاظ بإمكان الانحراف، بل حتى بالصراع بين الرواية والرواية المضادة. وأخيراً، فإنّ «فعل القراءة» هو الذي يكمل العمل الأدبي، ويحوّله إلى «دليل» للقراءة، بما فيه من مزايا غير قطعية وثروة تأويلية خبيئة، وقدرة على أن يعاد تأويله بطرق جديدة وفي سياقات تاريخية جديدة.

لقد صار بإمكاننا، في هذه المرحلة من التحليل، أن نمسك بالكيفيّة التي يصطلح فيها السرد والحياة، لأنّ القراءة نفسها هي أصلاً طريقة للعيش في عالم العمل الخيالي، وبهذا المعنى يمكننا القول إن القصص

تروى، ولكنها أيضاً «تعاش على نحو متخيَّل».

ينبغي الآن أن نلمَّ بالطرف الثاني في هذه الثنائية، وهو ما نسميه بـ «الحياة». ينبغي أن نتساءل عن البديهة المغلوطة التي تعاش الحياة بمقتضاها ولا تروى.

ولهذه الغاية لا بدَّ أن أركز على القابلية قبل السردية pre-narrative فيما ندعوه الحياة. ما يجب أن نسأل عنه هو التوازن المفرط في بساطته بين الحياة والتجربة. ليست الحياة سوى ظاهرة بيولوجية، طالما بقيت خالية من التأويل. وفي التأويل يؤدي الخيال دور الوسيط. وحتى نتيح المجال لمثل هذا التحليل، لا بدَّ أن نؤكد خليط الفعل والعناء الذي يكوّن نسيج الحياة. فهذا الخليط هو ما يحاول السرد أن يحاكيه بطريقة إبداعية. حين تحدثنا عن أرسطو تعمدنا حذف التعريف الذي يقدمه للسرد، فهو يرى إنه «محاكاة فعلٍ ما» mimesis praxeos، لذلك علينا أن نبحث عن نقاط الإسناد التي يجدها السرد في التجربة الحية للفعل والعناء، والتي تقتضي، في هذه التجربة، مقاومة السرد وتعبّر عن حاجتها له.

أوّل نقطة يرسو فيها الفهم السردي في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الإنساني والعناء. من هذه الناحية، تختلف الحياة الإنسانية اختلافاً شاسعاً عن الحياة الحيوانية، وللسبب نفسه عن وجود الجمادات. ونفهم ما الفعل والعناء من خلال قدرتنا على أن نستعمل، بطريقة ذات معنى، كامل شبكة التعبيرات والمفهومات التي تمنحنا إيّاها اللغات الطبيعية لكي نميّز بين «الفعل» الإرادي، و«الحركة» الجسدية المحض، و«السلوك» التشريحي النفسي. على هذا النحو نفهم ما يَعنيه المشروع والهدف والوسيلة والظروف، وغير ذلك. وتشكل كل هذه الأفكار شبكة ما نصطلح عليه بـ «دلاليات الفعل». فبهذه الشبكة نجد كل مكوّنات التأليف بين المتغايرات. من هذه الناحية، تكون أُلفتنا بالشبكة المفهومية للفعل الإنساني من نفس مرتبة الألفة التي لدينا عن حبكات القصص المعروفة

لنا، فهو الفهم الحصيف نفسه الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد أيضاً.

ثاني نقطة رسوّ يجدها السرد في الفهم العملي تكمن في المنابع الرمزية للميدان العملي. وستقرّر هذه النقطة أيّ مظهر من مظاهر الأداء، أو القدرة على الأداء، أو معرفة كيف يؤدى، هو الذي ينتمي إلى مجال النقل الشعري. وإذا كان بالإمكان رواية الفعل حقاً، فذلك لأنه قائم، أصلاً، بالألفاظ والإشارات والقوانين والمعايير، فهو دائماً بوساطة رمزية. ولقد فهمت الأنثروبولوجيا الثقافية ملمح الفعل هذا فهماً رصيناً.

إذا تحدثت بطريقة أكثر تحديداً عن الوساطة الرمزية، فذلك لكي أُمّيز بين رموز الطبيعة الثقافية، وأفرز ذلك النوع من الرموز الذي يكمن وراء الفعل إلى حد أنه يشكل أساس معناه، قبل أن تنفصل المجاميع المستقلة التي تنتمي إلى الكلام والكتابة، عن مستوى الممارسة العملية. ونحن نجد هذه الرموز حين نناقش قضية الآيديولوجيا واليوتوبيا. وسأحصر ملاحظاتي اليوم بما يمكن أن يُصطلح عليه بالرمزية الضمنية أو الكامنة، في مقابل الرمزية الصريحة أو المستقلة.

وفي الحقيقة، فإنّ ما يميز الرمزية الضمنية في الفعل، عند الأنثروبولوجي، هي أنها تشكل «سياقاً وصفياً» لأفعال معينة. بعبارة أخرى، إنها ذات علاقة بعرف رمزي معطى بحيث إننا نستطيع أن نؤوّل إيماءة معينة بوصفها إشارة إلى هذا الشيء أو ذاك: أي أن إشارة معينة، حين يرفع المرء يده، يمكن أن تُفهم استناداً إلى السياق بوصفها إشارة ترحيب، أو إيقاف سيارة أجرة، أو تصويت. فقبل أن يتمّ تأويل هذه الإشارات، تكون الرموز مؤولات داخلية للفعل. بهذه الطريقة تعطي الرمزية «مقروئية» أو قابلية قراءة أولية للفعل، فهي تجعل من الفعل شبه نص quasi-text توفر له الرموز قوانين الدلالة التي يمكن من خلالها تأويل تصرف معين.

نقطة الرسوّ الثالثة للسرد في الحياة تكمن فيما تمكن تسميته بـ «الخاصية ما قبل السردية للتجربة الإنسانية». وبسبب هذه النقطة يكون لنا المبرّر في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولادة، وكذلك عن الحياة بوصفها «نشاطاً وعناءً بحثاً عن سرد». ولا ينحصر استيعاب الفعل بألفة شبكة الأفعال المفهومية، وبوساطاتها الرمزية، بل إنه يمتدّ بقدر ما يتعرف على ملامح الفعل الزمانية التي تستلزم السرد. وليس نتيجة المصادفة أو الخطأ، إننا كثيراً ما نتحدث عن قصص تحدث لنا، أو قصص نورّط فيها، أو مجرد قصص حياة.

ربّما اعترض علينا أحد أن تحليلنا هنا يدور في حلقة مفرغة. إذا كانت التجربة الإنسانية كلها تتوسط فيها أصلاً أنواع من الأنساق الرمزية، فإنها أيضاً تتوسط فيها جميع أنواع القصص التي سمعناها. إذن، كيف يمكننا أن نتحدث عن الخاصية السردية في التجربة، وعن الحياة الإنسانية بوصفها قصة في حالة ولادة، ما دمنا لا نملك الإذن بالدخول إلى الدراما الزمانية في الوجود الواقعي خارج القصص التي يرويها أناس آخرون؟

سأُجيب عن هذا الاعتراض بسلسلة من المواقف التي تضطرنا، في رأيي، إلى أن نمنح لتجربة كهذه سردية فعلية لا تنبع من إيثار الأدب على الحياة، بل تشكل المطلب الأصيل للسرد. وسيفيدنا التعبير الذي اقترحناه فيما سبق عن البنية ما قبل السردية للتجربة في تحديد هذه المواقف.

ودون أن نبارح طور التجربة اليومية، ألسنا ميّالين إلى أن نرى في سلسلة قصص معينة في حياتنا شيئاً مثل: «قصص لم تُروَ من قبل»، أو قصص تستدعي أن تروى، قصصاً تقدم نقاط رسوّ للسرد؟

هذا أمر محسوم حين نتحدث عن القصص الفعلية.

ولكن أليست فكرة القصة الممكنة غير مقبولة؟

سأتوقف لتأمل موقفين أقلَّ شيوعاً يفرض فيهما تعبير «قصة لم تروَ من قبل» نفسه علينا بقوة مذهلة. يزود المريض الذي يخاطب المحلل

النفسي بشظايا متفرقة من القصص الحية، والأحلام والمشاهد الأولية، والقصص المتباينة. ويحق للمرء القول بخصوص الجلسات التحليلية إنّ هدفها وتأثيرها يتيحان للمحلِّل أن يكوِّن من هذه الشظايا القصصية سرداً يمكن أن يكون أكثر احتمالاً وأكثر معقولية. ويعني هذا التأويل السردي لنظرية التحليل النفسي أنّ قصة الحياة تنشأ عن قصص لم يسبق لها أن رويتْ، وكانت مكبوتة تحت ثقل القصص الفعلية التي تتولّى الذات أمر العناية بها وترى أنها تشكل «هويتها الشخصية». فالبحث عن الهوية الشخصية هو الذي يضمن الاستمرار والتواصل بين القصة الممكنة أو الضمنية والقصة الصريحة أو الفعلية التي نتظاهر بتحمل مسؤوليتها.

هناك موقف يتناسب مع فكرة القصة غير المروية بصورة مقنعة. تلك هي حالة الحاكم الذي يحاول أن يتفهم المدعى عليه بحلٍّ لغة خيوط المؤامرات التي وقع في شراكها المشتبه فيه. يمكن أن يقال عن هذا الشخص إنه «مشتبك في قصص» تحدث له قبل أن تروى أية قصة. ثمّ يبدو هذا الإيقاع والتورط وكأنه ما قبل تاريخ القصة المروية، وهو البداية التي يختارها الراوي لها. وما قبل تاريخ القصة هو ما يربطها بكلٍّ أكثر اتساعاً ويعطيها خلفيتها. وتتكوّن هذه الخلفية من التراكب الحيّ للقصص المعيشة جميعاً. إذن، ينبغي أن تنبثق القصص التي تروى من هذه الخلفية. وحين تنبثق، تنبثق معها الذات الضمنية أيضاً. إذن، يمكننا القول إنّ القصة تجيب على الإنسان. والنتيجة الرئيسة لهذا التحليل الوجودي للإنسان بوصفه واقعاً في شراك القصص، هي أنّ السرد عملية ثانوية مطعمة بكوننا واقعين في شراك القصص أصلاً. إذن، فقص القصص ومتابعتها وفهمها هو محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة.

نخلص، من هذا التحليل المزدوج، إلى أنّ الخيال، ولا سيّما الخيال السردي، بُعْدٌ لا يقبل الاختزال من أبعاد فهم الذات. وإذا صحَّ أن الخيال لا يكتمل إلاّ بالحياة، وأنّ الحياة لا تفهم إلاّ من خلال القصص التي

نرويها عنها، إذن فالحياة «المبتلاة بالعناء»، بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط، هي حياة «تُروىٰ».

ما الحياة التي تروى؟ إنها الحياة التي نجد فيها جميع البنى الأساسية للسرد المذكور في القسم الأول، وعلى الخصوص اللعب بين التوافق والتضارب، الذي بدا لنا أنه يسم السَّرد. وليست هذه بالنتيجة المغالطة أو المذهلة.

لو أننا فتحنا كتاب «اعترافات» القديس أوغسطين على الفصل الحادي عشر لاكتشفنا وصفاً للزمن الإنساني مطابقاً تماماً لبنية التوافق المتضارب التي تبيّنها أرسطو قبل عدة قرون في التأليف الشعري. يرى أوغسطين في هذا المقال الشهير عن الزمن، أنّ الزمن وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، هي التوقع الذي يسميه حاضر المستقبل، والتذكر، الذي يسمّيه حاضر الماضي، والانتباه الذي هو حاضر الحاضر. من هنا يأتي تذبذب الزمان، بل يأتي تقطعه المتواصل. وعلى هذا النحو يعرِّف أوغسطين الزمان بأنه «انتفاخ الروح distantio animi». فهو يجمع في مقابلة دائمة بين الطبيعة المتحوِّلة للحاضر الإنساني وثبات الحاضر الإلهي الذي يضمّ الماضي والحاضر والمستقبل في وحدة نظرةٍ وفعل خلاق.

لقد انسقنا إلى أن نضع جنباً إلى جنب وأن نقابل أيضاً بين تعريف أرسطو للحبكة، وتعريف القديس أوغسطين للزمن. ويمكن للمرء القول إن التضارب يطغى على التوافق لدى أوغسطين، ومن هنا يأتي بؤس الوضع البشري عنده. بينما يطغى التوافق على التضارب لدى أرسطو، ومن هنا تأتي القيمة الكبرى للسرد لوضعه تجربتنا الزمانية في نسق منظم. ولكن لا ينبغي دفع هذه المقابلة بعيداً جداً، طالما لا يوجد تضارب لدى أوغسطين نفسه ما لم نتمدَّ، وننزع نحو وحدة القصد، مثلما يتضح في مثال بسيط يقدمه عن إنشاد قصيدة: حين أنوي إنشاد قصيدة شعرية، فإنني استحضرها في ذهني كاملة، ثمّ حين أشرع بإنشادها، تمرُّ أجزاؤها جزءاً

فجزءاً من المستقبل إلى الماضي، مروراً بطريق الحاضر، حتى يُستنفد المستقبل، فتنتقل القصيدة كلها إلى الماضي. لذلك لا بدَّ أن يوجِّه البحثُ قصدٌ شمولي، إذا كان علينا أن نشعر بقضمة الزمن القاسية، التي لن تكفَّ عن بعثرة الروح حين تزرع التنافر بين التوقع والتذكر والانتباه. وهكذا إذا تغلب التنافر في تجربة الزمان الحية على التوافق فالتوافق يظلّ الموضوع الدائم لرغبتنا. ويمكن أن يقال العكس عن أرسطو. لقد قلنا إن السرد تأليف بين المتغايرات. غير أنّ التوافق لا يمكن أن يوجد دون تنافر. والتراجيديا (المأساة) مثال جيد بهذا الصدد. إذ لا توجد تراجيديا دون تحول، ولا توجد ضربات القدر، والأحداث المرعبة والمثيرة للشفقة، دون خطأ جسيم ينشأ عن الجهل والإزدراء أكثر مما ينشأ عن الدناءة. أمّا إذا تغلّب التوافق على التنافر فإنّ ما يشكّل السرد هو الصراع بينهما حقاً.

لننصرف الآن إلى تحليل التوافق المتنافر للسرد والتنافر المتوافق للزمن. إذا أحطنا بحياتنا في نظرة واحدة، فستبدو لنا حقلاً من الفعالية البنائية، المستعارة من الفهم السردي، الذي نحاول من خلاله أن نكتشف، لا أن نفرض من الخارج فقط، «الهوية السردية التي تشكلنا». وأركز على عبارة «الهوية السردية» لأنَّ ما ندعوه الذاتية ليست سلسلة أحداث مفككة، ولا هي جوهرية لا تبديل فيها وممتنعة على التطور. وهذا بالضبط هو ذلك النوع من الهوية الذي لا يوجده سوى التأليف السردي وحده في حركيته.

ولهذا التعريف للذاتية من خلال الهوية السردية تطبيقات متعددة. ولكي نشرع بها من المستحيل أن نطبّق على فهمنا الذاتي لعبة الترسب والابتكار التي رأيناها عاملةً في كل تراث. وبالكيفية نفسها لن نتوقف عن إعادة تأويل الهوية السردية التي تشكلنا في ضوء المرويات التي تقترحها علينا الثقافة التي نعيش فيها. بهذا المعنى يقدم لنا فهمنا الذاتي ملامح التراثية نفسها شأنه شأن فهم العمل الأدبي. وبهذه الطريقة نتعلم كيف

نصير «مؤلفي» قصصنا و«أبطالها»، دون أن نصير فعلاً «مؤلفي حياتنا». ويمكن لنا أن ننكبَّ على مفهوم «الأصوات السردية» التي تشكل سمفونية الأعمال العظيمة مثل الملاحم والمآسي والمسرحيات والروايات. في جميع هذه الأعمال، يكمن الاختلاف بينهما في أنّ المؤلف يتخفى بوصفه الراوي، ويلبس قناع مختلف الشخصيات، ومن بينهم جميعاً، قناع الصوت السردي المهيمن الذي يروي القصة التي نقرأها. ونستطيع أن نكون الراوي، في محاكاة هذه الأصوات السردية، دون أن نتمكن من أن نصير المؤلف. هذا هو الاختلاف الكبير بين الحياة والخيال. وبهذا المعنى يصحّ القول إن الحياة تعاش، أمّا القصص فتروى. ويظلّ هناك اختلاف لا يُردم، غير أنّ هذا الاختلاف يتلاشى جزئياً بقدرتنا على الانصراف إلى الحبكات التي تلقيناها من ثقافتنا، وبتجريبنا مختلف الأدوار التي تتبّناها الشخصيات الأثيرة في القصص العزيزة علينا. وبوساطة هذه التحولات الخيالية لذاتنا نحاول أن نحصل على فهم ذاتي لأنفسنا، وهو النوع الوحيد الذي يتهرب من الاختيار الواضح بين التغير الجارف والهوية المطلقة. وبين الاثنين تكمن الهوية السردية.

في النتيجة، اسمحوا لي أن أقول إن ما نسميه الذات ليس بالمعطى منذ البدء. وإذا أُعطيتْ فهناك خطر أن تختزل إلى ذات نرجسية، أنانية، هزيلة، منها بالضبط يستطيع أن يحررنا الأدب. وهكذا فإنّ ما نخسره على جانب النرجسية نسترده على جانب السرد.

بدلاً من الأنا ego المفتونة بذاتها، تظهر ذات تمليها الرموز الثقافية، وهي أول ما تقدمه مرويات تراثنا الأدبي. إذ تعطينا هذه المرويات وحدة ليست جوهرية ثابتة ولكنها سردية.

III

أسلاف فلسفة ريكور

في «الزمان والسرد»

كيڤن فانهوزر

يتضمن التقدير الحقيقي للأسلاف الفلسفيين لنظرية پول ريكور عن السرد وضع كتاب «الزمان والسرد» في رواية مطوّلة عنه: هي قصة تاريخ الفلسفة. والشخصيات التي تصوِّرُها هذه القصة شخصيات متشعبة: من أرسطو وأوغسطين إلى ڤيتغنشتاين وفيرجينيا وولف. وأعتقد، برغم ذلك، أنّ عمل ريكور الحالي أكثر خصباً بكثيرٍ، إذا نُظر إليه كاستمرار للمشاريع «غير المنتهية» التي بشّر بها اثنان من هؤلاء الأبطال هما: عمانويل كانط ومارتن هايدغر. وفي حين لم يكن كانط ولا هايدغر ليهتمّا اهتماماً خاصاً بالسرد بذاته، فإنّ أعمالهما معنية، مع ذلك، بما تمكن لنا تسميته بمقوّمات ingredients السرد، ألا وهي الخيال، والزمان والإمكان.

أُناقش في المقطع الأول من هذه الورقة مقاربة ريكور لمشكلة الخيال الإبداعي أو «الإنتاجي» عند كانط. وأركز في المقطع الثاني على تبنّي ريكور فكرة هايدغر عن زمانية الوجود الإنساني. وأود القول إن نظرية ريكور في السرد هي محاولة للتفكير بهاتين المشكلتين معاً، أعني الخيال والزمان. ويتأمل المقطع الأخير عمل ريكور الحالي في ضوء مشروعه الفلسفي الأوسع عن فلسفة الإرادة، ومحاولته الإجابة عن سؤال: ما

الإنسان؟ بمناقشة ما هو ممكن إنسانياً. فريكور، مثلما مثَّله مشروعه الأول عن الأنثروبولوجيا الفلسفية، هو نفسه سلف فلسفي مهم لكتاب «الزمان والسرد».

كانط والخيال الإبداعي

توجد متوازيات ذات دلالة بين فكر ريكور وفكر كانط بقيت ولم ينتبه إليها أحد في الجزء الأكبر منها. وغالباً ما يكتفي شراح ريكور في تعليقاتهم عنه باستعماله للحدود الكانطية في الفكر التأملي. والشيء الأكثر مساساً بالنظرية السردية عند ريكور، هو أفكار كانط البذرية عن الزمان والخيال الإبداعي، وهي أفكار تتجّمع في «النقد» الأول في فكرة كانط الصعبة ولكن المركزية عن «الرسوم التخطيطية schematism». وقد يمكن تأويل نظرية السرد عند ريكور بوصفها محاولة لإعطاء مادة لغوية وأدبية لفكرة كانط عن الرسوم التخطيطية. يلتفت ريكور إلى كانط في محاولته صياغة نظرية عن الخيال الأدبي، مثلما يتضح في المقتبس الآتي:

«إن الطريقة الوحيدة لمقاربة مشكلة الخيال من منظور نظرية دلالية، أي على أساس لفظي، هي البدء بالخيال الإبداعي، بالمعنى الكانطي للكلمة، وتأجيل الخيال الاتباعي reproductive أو التخييل قدر ما يمكن»[1].

إنّ اعتباري عمل ريكور استمراراً لمشروع كانط غير المنتهي، يبدأ بملاحظة الشبه العام المدهش بين أنواع «النقد» الثلاثة عند كانط وبين «فلسفة الإرادة» الثلاثية عند ريكور. يُعنى الجزء الأول من كليهما بالتأمل الخالص وحدوده: أي وصف الفهم عند كانط، ووصف الاختيار عند

---

(1) پول ريكور: سطوة الاستعارة، لندن، 1978، ص 199.

ريكور. وينصرف الجزءان الأوسطان في كلتا الثلاثيتين إلى ما هو عملي: العقل والأخلاق لدى كانط، والسقوط والذنب لدى ريكور. ويتناول «النقد» الثالث عند كانط تصوّرات الطبيعة والحرية مع نقد الشعور الجمالي والحكم التأملي؛ وتمّ تأويل «شعرية» ريكور التي لم تُكتبْ حتى الآن تأويلاتٍ مختلفة، لكنها تتركز حول التوفيق النهائي بين الحرية والطبيعة كما يتمثلان في الرموز والمرويات. وتشير تلميحات ريكور المبكرة حول «الشعرية» إلى أنه كان ينوي أن يضفي على الخيال تنظيماً لفظياً، وهكذا يتأمل في «الحرية» و«الطبيعة» من خلال «فن أدبي» نوعي. وأود القول إن السرد عند ريكور هو الصيغة المبرَّزة لهذه اللغة «الشعرية». ولذلك فإنّ أوجه الشبه قائمة بين ريكور وكانط من حيث المحتوى ومن حيث المنهج أيضاً.

ريكور أميل إلى متابعة كانط في إسناد وظيفة «توسطية» للخيال[2]. في البداية، يكون الخيال، مثلما قدّمه كتاب «نقد العقل الخالص»، مسؤولاً عن مفاهيم وحدوس توسطية ـ وهو توسط يشكل الحجر الأساس في ابستمولوجيا كانط. وهذه هي وظيفته «التخطيطية» schematizing التي سأناقشها بإيجاز. ثانياً، يعمل الخيال تحت عنوان الفن، في النقد الثالث بوصفه وسيلة توسط بين عالمي «الحرية» و«الطبيعة» المتقابلين، وهكذا يعود على فلسفة كانط النقدية بخلاصة نسقية وسعيدة. وهي وظيفة الخيال «الترميزية» symbolizing. وتعتمد نظرية ريكور السردية على كلّ من

(2) انظر: ماري شالدنبراند «الخيال الاستعاري» القربى من خلال الصراع في كتاب «دراسات في فلسفة پول ريكور» تحرير: ريغن، مطبعة جامعة اوهايو، 1979، ص 57 ـ 81، حول أهمية وساطة الخيال في فكر ريكور. وتدّعي شالدنبراند أنّ وساطة الخيال هي السمة المركزية في منهج ريكور ملاحظة أنّ أعماله الكبرى «تعرض تطوراً ملحوظاً في نظرية الخيال. وتتفق جميعها في ثيمة واحدة هي أن الخيال يتوسط التضاد». (ص 60).

النقدين الأول والثالث لتطوير كلّ من الرسوم التخطيطية والرمزية معاً في تاريخ الأفكار.

توجد مفاهيم كانط عن الخيال الإبداعي ووظيفته التخطيطية في البداية في «نقد العقل الخالص» ثمّ تخضع بعد ذلك لتعديل مهم في «النقد» الثالث. وبالرغم من أن كانط هو الذي يصوغ فكرة الخيال الإبداعي، فإنّ ريكور هو الذي يشرع بكتابة فلسفة عن هذا الخيال الإبداعي، وباستخلاص تخطيطية معقولة منه بعرضه كما يعمل في السرد. ولذلك فإن نظرية ريكور السردية تستخلص نظرية كانط عن الخيال والرسوم التخطيطية وتجعلهما أكثر معقولية، وذلك بأن تضفي عليهما تحويراً لفظياً، أو بعبارة أدق، تحويراً أدبياً.

للخيال، وفقاً لكانط، مهمتان رئيستان تجعلان من المعرفة الموضوعية أمراً ممكناً. الوظيفة الأولى، وهي وظيفة الخيال الاتباعي، تكمن في إعادة إنتاج «صور» الأشياء الغائبة. ويلاحظ ريكور أنّ هذا التصور الشعبي عن الخيال «يعاني من سوء السمعة التي تؤخذ فيها كلمة «صورة» استناداً إلى سوء استعمالها في نظرية المعرفة التجريبية»[(3)]. وفي وقت مبكر منذ «رمزية الشر» كان ريكور ينتقص من الدمج الطيع بين الخيال والصورة، حيث تُفهم هذه الأخيرة بوصفها «غياب الواقعي».

أمّا لدى كانط، فهناك شكل ثانٍ من الخيال، حيث تُعنى المشكلة المركزية في «التحليلي المتعالي» في «نقد العقل الخالص» في الكيفية التي يمكن بها للمفاهيم غير المستمدة من التجربة، وهي المقولات، أن تنطبق على التجربة. يسأل كانط: كيف يمكن أن يكون مثل ذلك التطبيق ممكناً؟ «من الواضح أنه لا بدَّ من وجود شيء ثالث، يُشاكل المقولة من ناحية،

(3) پول ريكور: الخيال في الخطاب والفعل، في كتاب «الوجود الإنساني في الفعل» تحرير: تيمنييكا، لندن، 1978 ص 4.

ويشاكل المظهر من ناحية أخرى، وهكذا يجعل انطباق الأول على التالي أمراً ممكناً»[4]. هذا التوسط بين الخيال والحساسية هو دور ما يدعوه كانط «الصورة التخطيطية» schema، والصورة التخطيطية بدورها هي «نتاج الخيال»، ومن هنا مصطلح الخيال الإنتاجي أو الإبداعي.

يعرّف كانط «الصورة التخطيطية» على النحو الآتي، غير المفيد تماماً: «هذا التمثيل لعملية كلية للخيال في توفير صورة عن مفهوم، أسمّيه صورة المفهوم»[5]. كيف تُمكّن الصورة التخطيطية فعلاً المفاهيم من الانطباق على التجارب؟ الملمح الوحيد المشترك لكل موضوع تجربة، عند كانط، هو وجوده في الزمان. ولذلك، تكشف الصورة التخطيطية ما يعنيه المفهوم حين يُطبَّق على العالم الظاهري، فقط بوضعه تحت تصميم أو شكل figure للزمن. أو على حدّ تعبير كانط: «هكذا نجد أنّ الصورة التخطيطية لأيّ مقولة لا تحتوي إلاّ على تصميم أو تصوّر للزمن Zeitinbegriff وتجعله ممكناً». فمقولة «الواقع» مثلاً تطابق شكل «الوجود في الزمان». ولمقولة «الجوهر» صورتها التخطيطية المتمثلة في «الدوام في الزمان»، والصورة التخطيطية «للضرورة» هي «الوجود في كل الأزمنة». فإضفاء شكل زماني temporatizing على المفهوم، بهذا النحو، يهيؤه للانطباق على العالم الظاهري. وبالتالي، يمكننا تعريف التخطيطية بأنها عملية خيالية لخلق أشكال زمنية للمقولات المختلفة.

يلاحظ ريكور أن كانط، بمذهبه في التخطيطية، هو أول مفكّر يربط

---

(4) عمانويل كانط: نقد العقل الخالص، ترجمة: نورمان سمث، لندن، 1933. وصدرت له ترجمة عربية لموسى وهبي، مركز الأنماء القومي ـ بيروت.

(5) المصدر نفسه. وسنرى لاحقاً أنّ كانط يوسع، قياسياً، فكرته عن الرسوم التخطيطية في النقد الثالث لكي تصير صورة للعبقرية الفنية التي لا تقدم المفاهيم بل أفكار العقل.

بين إشكالية الزمان وإشكالية الخيال[6]. ولكن إذا كانت العملية التخطيطية للخيال، وهي الجذر المشترك الذي يوحّد الحساسية والفهم، هي «فن خفي في أعماق الروح الإنسانية»، فكذلك أمر الزمان. يقول ريكور:

«ألسنا نلامس هنا البنية الحميمة والموحدة للواقع الإنساني؟ فهذه الأعجوبة المتعالية، الزمان، المتلاشية والمنظمة، هي في آخر الأمر أكثر إلغازاً من الخيال المتعالي الذي تشكل بالنسبة إليه الروح الخفية... إنّ فكرة التكوين الجذري لقوانين العقل والحدس المنبثقة عن «الجذر المشترك» للخيال والزمان تظلّ ميعاد التقوى»[7].

يبدو أنّ ما كان يسميه ريكور «ميعاد التقوى» هو في حقيقته هدف هذه النظرية السردية، بقدر ما يحسب السرد شكلاً من أشكال التخطيطية التي تشكل وتصوّر الزمن «الإنساني» في القصص والتواريخ. وفي حين، ربّما لا يكون السرد «الجذر المشترك» للخيال والزمان، فهو في الأقل المكان الذي يمكن فيه رؤية العملية التخطيطية في أثناء اشتغالها على أحسن وجه. وتتمثل مساهمة ريكور الفذّة في إضفاء تنظيم أدبي أو لفظي على فكرة كانط عن التخطيطية. إذْ يدّعي ريكور أنّ الخطاب السردي وحده يمكنه أن يخلق أشكالاً للزمن «الإنساني». ومثلما ينفرد الرسم بكونه تمثيلاً «بصرياً» للواقع الذي يشكل «الفضاء» أو يصوِّرَه، كذلك ينفرد السرد بكونه التمثيل «اللفظي» للواقع الذي يشكل «الزمان» أو يصوره.

أنتقل الآن إلى تأمل مصير الخيال الإبداعي في نقد كانط الثالث، أعني «نقد ملكة الحكم»، حيث تتصدر الرمزية على التخطيطية، وحيث

---

(6) پول ريكور: من أجل نظرية في الخطاب السردي في «السردية»، باريس، 1980 ص 61.

(7) پول ريكور: فلسفة پول ريكور: مختارات من أعماله، تحرير تشارلز ريغن وديفيد ستيوارت، بوسطن، 1978 ص 26.

تحتوي فكرة «الحكم التأملي» بصورة بذرية على البذور التي فهم منها ريكور دور الحبكة في السرد. يعمل الخيال، تحت قناع الفن والحكم التأملي، في النقد الثالث بوصفه وسيلة تأمل في عالمي الحرية والطبيعة المتقابلين. هنا ينتج الخيال رموزاً أكثر من انتاجه رسوماً تخطيطية. ويظهر الخيال أيضاً بوصفه ملكة الحكم الإجمالي synoptic، القادرة على خلق الوحدة من اختلاف العناصر. وسأُعالج، أولاً، هذا الجانب الأخير، من الخيال الذي يدعوه كانط في النقد الثالث، الحكم التأملي.

يعرّف كانط الحكم بأنه «ملكة التفكير بالجزئي منطوياً تحت رداء الكلي»[8]، أو بدلاً من ذلك، «ملكة التصنيف تحت قواعد». فإذا كان الكلّي (أي قانون أو مفهوم ما) معطى سلفاً، فإنّ الحكمَ الذي يصنف الجزئيّ تحته «حتميّ». وهذه هي أحكام الفهم التي تصنف المظاهر تحت تصورات ومفاهيم قبلية. ولكن، من ناحية أخرى، إذا كان الجزئي معطى وحده، ويجب العثور له على الكلّي، فإنّ الحكم «تأملي». ويعني النقد الثالث بهذا النوع الأخير من الأحكام.

في المقطع (49) من النقد الثالث يقدّم كانط نظريته عن العبقرية. ويشير بما يسميه بالعبقرية إلى ملكة عقلية سأسميها «الخيال الإبداعي». ويعارض كانط العبقرية بروح التقليد (أي الخيال الاتباعي). وبدلاً من استنساخ قانون أو نموذج موجود سلفاً، فإنّ العبقرية، كما يصفها كانط، «موهبة تعطي للفن قوانينه». يقدم الفن اللذة، عند كانط، لأنه يبيّن لنا مقدار تحكم القوانين. مع ذلك لا يبدأ الخيال الإبداعي بالقانون، بل يقدّم القانون للعمل الأدبي، في عملية خلقه ذاتها. إذن يتطابق قول كانط بأنّ العبقرية الفنية تتضمن جانباً خالقاً للقوانين مع رغبة ريكور في استخلاص النصوص القابلة للتأويل. النص، عند ريكور، عمل مبنين ينتجه خيال

(8) عمانويل كانط: «نقد ملكة الحكم»، ترجمة: ج. هـ. برنارد، لندن، 1951 ص 15.

يخلق قوانينه الخاصة. وفي الحقيقة فإنّ ريكور في أعماله المتأخرة يحدد الخيال بأنّه «شكل من الابتكار محكوم بالقوانين»، أو «فعالية تحكمها المعايير»[9]. وخير مكان لرؤية هذه الفعالية المحكومة بالقوانين، في رأي ريكور، يتمثل في ظاهرة القص، حيث تتسبّب الموضوعة الواحدة، كالبحث مثلاً، في إيجاد تنويعات لا حصر لها[10].

وكذلك فإن اكتشاف ريكور الكبير حول السرد، وهو بعده التصويري، قام به وهو يقف على كتفي كانط. فالسرد ليس مجرّد متوالية من القصص والأحداث، بل هو وحدة تصويرية. ويؤكد ريكور «أن الأهداف والأسباب والحظ تتجمع معاً بوساطة الحبكة في إطار وحدة زمانية للكل، وتتمم الفعل»[11] بعبارة أخرى، يصوّر ريكور الحبكة بوصفها شكلاً من أشكال الحكم التأملي الذي يسنّ «تركيباً من المتنافرات» ويستخرج الكلّ من البداية والوسط والنهاية. ويمكن رؤية درجة القربى بين الحكم التأملي عند كانط ومفهوم الحبكة عند ريكور من الاقتباس التالي عن ريكور: «النص كلية شاملة، وتستدعي العلاقة بين الكل والأجزاء، سواء في العمل الفني أو لدى الحيوان، نوعاً خاصاً من «الحكم» هو ما ينظّر له كانط في النقد الثالث»[12].

يعيب ريكور النقد الثالث في نقطة واحدة مهمة، إذْ يدّعي أنّ كانط

---

(9) انظر تعليق ريكور: «هذه هي الكيفية التي فهم بها كانط الخيال في «نقد ملكة الحكم» بالتسوية بين لعب الخيال الحر وشكل الفهم في غائية ليس وراء ذاتها من هدف». «الإنجيل والخيال» في كتاب: «الإنجيل وثيقة جامعية» تحرير: هانز ديتر بيتز، كاليفورنيا، 1981، ص 49.

(10) يلجأ ريكور على غرار ذلك إلى عمل تشومسكي في «النحو التحويلي» مثالاً على «الإبداع المحكوم بالقواعد».

(11) پول ريكور: الزمان والسرد، جـ 1، شيكاغو 1984، ص 11.

(12) پول ريكور: التأويلية والعلوم الإنسانية، تحرير: جون طومبسن، كامبرج، 1981، ص 211.

يُهمل الأبعاد الاجتماعية والتاريخية للخيال الإبداعي. وفي نظريته السردية، يتحدث ريكور عن «تقاليد» الخيال السردي والتخطيطية. فالتقليد أو التراث يقدم سياقاً يفسّر به كلاً من ابتكار الأنواع الأدبية والفنية وترسبها (أي أشكال تحكم القوانين). إنّ خيال الفنان الإبداعي لا يستطيع الاتصال بالآخرين ما لم يشترك معهم بموروث جماعي.

وفي حين يمكن أن تكون فكرة «الحدود» «روح» الفلسفة الكانطية، فإنّ النقد الثالث يقدّم للفكر الأساس الذي يسمح له بالاستمرار حيث تنخذل المعرفة النظرية. فلا يتمّ تقديم أفكار العقل، على نحو مباشر، مثلما تفعل التخطيطية مع المفاهيم، بل على نحو غير مباشر، أو رمزي. وتوفر الرمزية ما يسمّيه كانط بـ «تخطيطية المماثلة». فنفكر في الرمزية بفكرة معينة (لا يتطابق معها أي عيان محسوس) وكأننا نفكر بشيء سواها يتطابق معه عيان ما.

بالرغم من أنّ كانط يقيّم الرموز بوصفها وسيلة للتفكير بما يتجاوز الحسّ، فإنه لا يتخذ سوى خطوات مترددة قليلة بإتجاه إقامة نظرية كاملة عن الرمزية. ويقرّ كانط أنّ هذه القضية لم تَنَلْ «تحليلاً كافياً حتى الآن»، وإنها تستحق «بحثاً أعمق»، لكنه لا يباشر هذه الدراسة بنفسه.[13] إنَّ مشروع كانط «منقوص» إلى حدّ أن نظريته عن الرموز والخيال الإبداعي «غير كاملة».

يدّعي ريكور، بوصفه دارساً للرموز، أن الحدود التي يضعها كانط للفكر التأملي في غنى عن فحص وظيفتها السلبية الخالصة. لأن اللامحسوس، من حيث يتخطى تناول المفاهيم النظرية، ربما وجد تحقيقاً ما في لغة رمزية غير مباشرة. ولكي يعيد ريكور صياغة أفكار كانط، وجد من الضروري نكران المعرفة لكي يفسح مجالاً للرموز والاستعارات

---

(13) انظر كانط: نقد ملكة الحكم ص 198.

والحكايات السردية: «لأن كانط لم تكنْ لديه فكرة عن اللغة، التي لا يمكن أن تكون تجريبية، فقد اضطرّ إلى إحلال المفاهيم الفارغة محلَّ الميتافيزيقا»[14]. وتوفر اللغة المجازية الوسيلة الملائمة للحديث مع اللامحسوس، أي الأساس المتعالي للتوفيق بين «الحرية» و«الطبيعة»، الذي يتخطى متناول الفكر النظري.

بعبارة أدق، يحصر كانط «الرسوم التخطيطية» بتلك العمليات التي تضفي الصور على المفاهيم. لكنّ ريكور بحديثه عن «تخطيطية» الوظيفة السردية يبسط مجازياً فكرة كانط الأصلية بإعطائها تطبيقاً أدبياً. إذ تؤدي الكلمات، شأنها شأن الأشكال الزمنية، عند ريكور، وظيفة رسوم تخطيطية. تنفرد المرويات السردية، بالطبع، بكونها تجمع الجانبين معاً: فالمرويات أشكال لفظية للزمن. وبرغم أن كانط لا يحاول القيام بأيٍّ مما يتسم بالفخامة المتكلفة مثل نظرية اللغة أو الأدب، فإنّ هناك إشارات ذات دلالة في النقد الثالث تخص الشعر. يغامر الشاعر، كما يقول كانط، لجعل أفكار جمالية وعقلية، مثل الأبدية أو الخلق أفكاراً محسوسة. وحتى حين يقدم الشاعر أشياء لا مثيل لها في التجربة ـ مثل الموت أو الحب ـ فإنه يسعى للنفاذ «إلى ما وراء حدود التجربة، ولتقديمها للحس باكتمال لا مثيل له في الطبيعة»[15]. هناك إذن سلفٌ كانطي لبسط نفوذ التخطيطية إلى اللغة. والشيء الأكثر دلالة أنّ كانط في النقد الثالث يعدّ الشعر الأخطر بين الفنون:

«إذ أنه يوسّع مدارك العقل بإشراع الخيال على الحرية، وبتقديمه، في

---

(14) پول ريكور: التأويلية الإنجيلية، في «سيميا» جـ 4، 1975، ص 143.

(15) كانط: نقد ملكة الحكم، ص 158. ويضيف كانط: «يعد الشاعر بالقليل، ويعلن عن مجرد لعب بالأفكار، لكنه في الحقيقة يعطينا شيئاً يستحق منا أن ننشغل به، لأنه يمنح لملكة الفهم بهذا اللعب غذاء، وبمعونة الخيال، يُسبغ الحياة على مفاهيمه» (ص 165).

حدود مفهوم معين، ما يوحّدُ بين تمثيل هذا المفهوم وبين ثروة فكرية لا يوجد تعبير لغوي كافٍ لها تماماً، ولا طريق لها إلى الأفكار إلاّ جمالياً».

(نقد الحكم ص 171)

بل إنّ كانط يدعو الشعر «نوعاً من الرسم التخطيطي للامحسوس» (نقد الحكم ص 171). وتحتوي هذه العبارة بصورة بذرية على المقومات الجوهرية لنظرية ريكور الأكثر اكتمالاً عن الخيال الإبداعي. والخلاصة، أنّ نظرية ريكور السردية تربط بين فكرة الرسوم التخطيطية، بما فيها من إيحاءات لتحديد الزمن، بالرمزية، التي هي تمثيل الأفكار الجمالية.

إنّ الطبيعة المحكومة بالقوانين للخيال الإبداعي تسمح للخيال الأدبي أن يكون موضعه تحت نسيج الفهم والتفسير. فبقدر ما يكون ما يُقال أو يُقدَّم في صيغة سردية عرضة للقوانين (أي الأنواع الأدبية، أو بنى الحبكة)، بقدر ما «تفسّر» منتجات الخيال الإبداعي. وبالرغم من أنّ السرد يقدم جمالياً ما يتخطى تناول المفاهيم، فإنّ الرسم التخطيطي السردي لا يتخطى وسائل البحث والتفسير.

وبتصنيفه السرد شكلاً من أشكال الخيال الإبداعي، لا يتمكن ريكور من تقديم مادة أدبية فقط، بل يقدم أساساً تحليلياً عميقاً لفكرة كانط التي ما زالت غامضة عن الخيال الإبداعي. يجعل ريكور كلاً من عملية الخيال الإبداعي والزمن نفسه أكثر معقولية، بإكسائه لحماً أدبياً ودماً لغوياً على الهيكل العظمي المجرّد للرسوم التخطيطية عند كانط. بعبارة أخرى، يجعل ريكور التحديد الخيالي للزمن أكثر معقولية بإظهاره، وهو يعمل، كأنما هو موجود في السرد. فالفعل السردي إظهار لذلك الفن الغامض، أعني التخطيطية، في لحظة اشتغاله. والحبكة، التي هي المكوِّن السردي المركزي، ليست سوى تأليف إبداعي للزمن، يستخرج من تشعب التجارب العشوائي كلاً زمانياً موحداً. إذن، ليست قدرة الخيال على تصوير الزمن بالفن الخفيّ المخبوء في أعماق الروح، بل هي تعمل في

عملية الصياغة التصويرية للحبكة السردية، وتكون عرضة للتحليل التفسيري. بهذه الطريقة يتبنى ريكور فكرة كانط عن الخيال الإبداعي بعد أن يعطيها توجيهاً لفظياً وتطبيقاً أدبياً.

هايدغر وزمانية الوجود الإنساني

بالطبع تشكل مشكلة الزمن الموضوعة المركزية في أعمال مارتن هايدغر. وإنّ انتقالي من كانط إلى هايدغر ليُسهِّلُه هايدغر نفسه الذي كتب كتاباً بعنوان: «كانط ومشكلة الميتافيزيقا». وبعد التأمل في هذا العمل، سأتفحص كتاب هايدغر الأساسي الذي أثّر في ريكور ونظريته السردية، «الوجود والزمان»، الذي يتقدم فيه الزمن الإنساني إلى الصدارة. وسأُنهي مناقشتي لهايدغر بالإشارة إلى تصحيح ريكور السردي لمشروع هايدغر. ويشكل هذا التصحيح السردي مسيرة ريكور الطويلة نحو انطولوجيا الوجود الإنساني.

في تبنيه لفكرة كانط عن التخطيطية لا يتابع ريكور كانط وحسب، بل يتابع هايدغر أيضاً. إنّ كتاب هايدغر: «كانط ومشكلة الميتافيزيقا» المطبوع في عام 1929، أي بعد سنتين من كتابه «الوجود والزمان»، هو دراسة لنقد كانط الأول. وحسب قراءة هايدغر المتميزة لكانط[16]، فإنّ موضوعة النقد الأول هي تناهي الإنسان، التناهي المتجذّر في تصور العقل الإنساني زمناً وإبداعاً. ويرى هايدغر أيضاً أن كانط في الطبعة الثانية من النقد الأول قد «ارتدَّ عن الأرض التي أقامها بنفسه»[17]، وتراجع إلى إطار أكثر منطقية. بعبارة وجيزة، لقد أعاد كانط استكشاف الزمانية، ولكنه

---

(16) تدّعي مارجوري غرين، على سبيل المثال، أن شرح هايدغر هو شكل تقليدي من أشكال القراءة الاسترجاعية لأفكاره من خلال أعمال كانط. انظر كتابها «مارتن هايدغر»، لندن، 1957، ص 66.

(17) مارتن هايدغر: كانط ومشكلة الميتافيزيقا، لندن، 1962، ص 221.

تراجع عن بصيرته. وسيحاول هايدغر في كتابه عن كانط استرداد مشروع كانط الذي تخلى عنه[18].

يستخلص هايدغر أنّ الأساس الكانطي للميتافيزيقا هو «الأنثروبولوجيا». لقد كان كانط يبحث عن شروط إمكان التجربة، ويضع هذه الشروط في ملكات الإنسان الحسية والعقلية والخيالية. وحين يجمع العيان (أو الحدس) والمفاهيم معاً، يصير الخيال ووظيفته التخطيطية شرطين لإمكان هذه التجربة. ولذلك يعزو هايدغر أهمية للفضل الذي كتبه كانط عن التخطيطية تتجاوز بكثير حجمه المتواضع: «تشكل هذه الصفحات الإحدى عشرة من «نقد العقل الخالص» جوهر العمل بكامله»[19]. يقتطف هايدغر من كانط الدرس الذي يصير فيه الزمن شرط إدراكنا للموضوعات، مثلما هو شرط وجود الموضوعات التي ندركها. ويسمّي هايدغر الخيال الإبداعي لدى كانط باسم الخيال «الانطولوجي»، «لأنه يصوّر سلفاً الخواص التي ستوجد، التي نحن قادرون على رؤيتها في الأشياء التي تظهر لنا»[20]. ومن الممتع أن نلاحظ أنّ الخيال السردي في فكر ريكور يتفحص وظيفة «انطولوجية» مشابهة، فبفضل السردية وحدها تحصل الزمانية الإنسانية على التعبير عنها.

يميّز ريكور في مقالته: «الوجود والتأويلية» بين نمطين من الفينومينولوجيا أو الظاهراتية التأويلية هما: ظاهراتية هايدغر (وهي المسيرة القصيرة للانطولوجيا)، وظاهراتيته الخاصة (وهي مسيرتها الطويلة).

---

(18) لا يكفي المجال للاستفاضة في استرداد هايدغر لكانط هنا. ولمزيد من المعالجة الموسعة، انظر: تشارلز شيروفر: «هايدغر، وكانط، والزمان» مطبعة جامعة انديانا، 1971. والتحليل الحاضر مدين لعرض شيروفر، باستثناء أنه لم يعرض لعلاقة السرد بالخيال والزمن والرسوم التخطيطية.

(19) هايدغر: كانط ومشكلة الميتافيزيقا، ص 94.

(20) شيروفر: هايدغر وكانط والزمان، ص 135.

وحيث يحاول هايدغر أن يبحث في الوجود الإنساني مباشرة، وكما هو، يعتقد ريكور أنّ الوجود الإنساني لا يتحقق إلاّ بسلوك انعطاف من خلال تأويل النصوص التي تشهد على هذا الوجود. يحوّل هايدغر التأويلية من تحليل للنصوص، إلى تحليل لهذا الوجود الذي يفهم ـ الآنية Dasein. ونتائج هذا التحويل في الإشكالية بعيدة المدى: حيث تحلّ انطولوجيا الفهم محلَّ ابستمولوجيا التأويل. يعلّق ريكور: «للفهم Verstehen لدى هايدغر دلالة انطولوجية. فهو ردّ فعل وجود مقذوف إلى العالم، يجد طريقه بإسقاطه إمكاناته الخاصة عليه»(21).

ريكور على توافق إلى حد كبير مع تأويل هايدغر للزمانية الإنسانية. بالطبع توجد الأشياء الأخرى في الزمان، لكنّ الموجودات الإنسانية وحدها تمتلك القدرة على معرفة ترابط الحياة وتبحث عن التماسك فيها. أضف إلى ذلك، أنّ الموجودات الإنسانية وحدها تتحاسب مع الماضي والمستقبل مثلما تتحاسب مع الحاضر. وهذه المحاسبة اللازمة للزمن تشكل جوهر ما يعده هايدغر الوجود الإنساني، وأعني: الهم. ما أريد قوله إنّ نظرية ريكور السردية هي استمرار لمشروع هايدغر «المنقوص» في فهم الوجود الإنساني بوصفه زمانياً من حيث الجوهر. في عمل ريكور، يتوسط القص بين الوجود والزمان. ولسوء الحظ يضيع الارتباط الفني ببرنامج هايدغر في ترجمة «الزمان والسرد» الانكليزية Time and Narrative. وكان الأولى ترجمته بـ «الزمان والقص Time and Telling»، لأنّ هذه الترجمة سيكون لها حسنة التلميح إلى عمل هايدغر الرئيسي، وبذلك توحي بالمتوالية المهمة التي سأستكشفها بمزيدٍ من العناية: الوجود والزمان والقص.

(21) پول ريكور: «في التأويل» في كتاب «الفلسفة الفرنسية اليوم» تحرير: مونتفيور، كامبرج، 1983، ص 190.

إنّ مسحاً وجيزاً لتحليل هايدغر لـ «الفهم» يكفي لبيان مناطق التناغم الواسعة بين أنثروبولوجيته الفلسفية وبين نظرية ريكور السردية. في المقطع (31) من الوجود والزمان المعنون بـ «الوجود ـ هناك بوصفه فهماً»، يؤكد هايدغر أن الآنية هي الفهم: «الفهم هو الكينونة الوجودية لإمكان كينونة الآنية Dasein، وإنه لكذلك بطريقة يُغلق فيها هذا الوجود على نفسه ما يكون وجوده قابلاً له»[22]. تفهم الآنية موقفاً ما حين تُمسك بالإمكانات المتاحة لها، حين «تعرف» ما هي قابلة له في موقف معين. والوسيلة التي يُمسك بها الفهم إمكاناتها، وبالتالي وجودها، هي الإسقاط أو الاشتراع (Entwurf) (Projection). والتأويل، حسب هايدغر، هو «الاشتغال على الإمكانات المسقطة (أو المشرعة) في الفهم»[23]. ولأن الآنية هي نوع من الوجود يتكوّن بإشراع (عرض) نفسه أمام الإمكانات، فإنّ هايدغر يمكنه القول «أن الآنية هي دائماً أكثر مما هي عليه فعلاً»[24]. ويحسُن بنا أن نتذكر شرح جون ماكوري لهذه الفكرة: «الإنسان هو الإمكان. فهو دائماً أكثر مما هو عليه، ولا يكتمل وجوده في أية لحظة أبداً. ولذلك لا ماهية له مثلما للأشياء الموضوعية»[25].

يربط ماكوري عثور الآنية على ذاتها في العالم الواقعي (Befindlichkeit) بأسلوب وجود الفعلي من ناحية، ويربط فهم الآنية لموقفها (الفهم Verstehen) بالممكن. القضية «الأُنطية» ontic هي التي

---

(22) هايدغر: الوجود والزمان، أوكسفورد، 1962، ص 184.

(23) المصدر نفسه، ص 189. يجعل التأويل مما يلتقطه الوعي الإنساني بصورة أولية غائمة أمراً صريحاً. فتكون ممكنات موقف ما ممكنات ملموسة، وذلك بفضل التأويل.

(24) تعلّق غرين قائلة: «إنّ هذا الجانب من الوجود الإنساني هو ما يسميه هايدغر لاحقاً بالعلو (Tranzendenz)، وهي أفضل تسمية له، ما دام يحمل معه معنى الاستشراف والاستباق، والمضيّ إلى ما وراء المعطى». (مارتن هايدغر ص 23).

(25) ماكوري: اللاهوت الوجودي: مقارنة بين هايدغر وبولتمان، لندن، 1973، ص 32.

تخبرنا عن موجود ما في علاقاته الفعليّة مع موجودات أخرى، في حين أنّ القضية «الانطولوجية» ontological هي التي تخبرنا عن وجود شيء ما ومدى إمكاناته[26]. وكذلك يكرّس مايكل غيلفْن مقطعاً بكامله في شرحه على «الوجود والزمان» لتبيان «قبلية الممكن» لدى هايدغر[27]. هذا «الممكن» السابق وجودياً على الفعل ليس مجرد ممكن الأشياء بشكل عام، بل يشير إلى الإمكان بوصفه طراز وجود الآنية[28]. وفي القسم الثاني من «الوجود والزمان» يعاود هايدغر الاشتغال على كل موجودية من خلال الزمانية، ويدّعي أن «الفهم، من حيث وجوده ضمنياً للكينونة، ومهما كان اشتراعه وإسقاطه projection، فإنه يظل مستقبلياً في الأساس»[29]. إنّ المستقبل هو الذي يضفي صفة الإمكان، وجودياً، على وجود يعتمد في وجوده على الإمكانات المفتوحة.

ما يهمّنا هو تفسير هايدغر للذاتية من خلال الهمّ، وتفسيره الهمَّ من خلال الإمكان والزمانية. المستقبل ذو معنى لأنه طريقة وجود للآنية (أي إشتراع (عرض) الإمكانات، والتقدم المتواصل صوب الإمكان الخاص ـ الذي هو الموت ـ مع معرفة سابقة بالنتائج). ومثلما يلاحظ غيلفْن مصيباً، فإنّ هايدغر يفسّر وجود الآنية بوصفها همّاً من خلال بيان ما تريد أن تكونه في الزمن[30].

---

(26) المصدر نفسه ص 30.

(27) ميتشيل غيلفن: تعليق على كتاب الوجود والزمان لهايدغر، نيويورك، 1970.

(28) هايدغر: الوجود والزمان ص 183. ويذكر هايدغر أنّ الشيء الرئيسي في المنهج الظاهراتي بشكل عام هو الإمكانية: «فالإمكانية تنتصب أعلى من الفعلية» (ص 62).

(29) المصدر نفسه ص 387.

(30) في حين تتضح دلالة المستقبل بوصفه إمكانية، فإنّ إمكان أن يكون الماضي إمكانية أيضاً أقلّ وضوحاً. وموضوع التاريخ هو «الممكن». واستناداً إلى هايدغر فإنّ موضوعة علم التاريخ «ليست ما كان قد حدث ذات مرة وانتهى، ولا الكلي الذي يعوم فوقه، بل الإمكانية التي كانت موجودة فيه من الناحية الفعلية». وما هو =

رأينا في هذه الجولة السريعة في أنثروبولوجية هايدغر الفلسفية الهيمنة المسبقة لفكرة الزمانية، وعلاقتها بفكرة الإمكان. ويلاحظ غيلڤن أن الفلسفة كانت تفتقر تقليدياً إلى المصادر التي تصف بها (وقد نضيف: وتبيّن) عالم الممكن. أمّا فيما يخص هايدغر «فيصير المبدأ القائل بأسبقية الإمكان على الفعل مبدأ هادياً تقريباً»[31]. ذلك أن ظاهراتية هايدغر التأويلية هي ستراتيجيا لوصف الممكن.

وفي حين كان ريكور يعبّر عن إعجابه بتحليل هايدغر للزمانية والإمكان، فإنّ نظريته السردية توفر فلسفة للغة ودقة تحليلية في المنهج، كانت «مسيرة هايدغر القصيرة» إلى انطولوجيا الآنية تفتقر إليهما. ففي رأي ريكور أنّ هايدغر كان يفتقر إلى المنهجية اللغوية والأدبية لكي يُعنى بفكرتي الزمن والإمكان. ويرى جورج شتاينر أنّ القلق انتاب هايدغر في السنوات الأخيرة لكون لغته قد «سقطت» في مهاوي المقولات الميتافيزيقية التقليدية، ولذلك كان باستمرار ينعطف إلى الشعر كلغة بديلة[32]. وربّما كانت مواهب هايدغر قد أحسنت حضَّه على الانتقال إلى لغة الشعر، لكنّ فلسفته اللغوية ونظريته التأويلية بقيتا في حالة جنينية في أحسن أحوالهما.

= «تاريخي» أو «ماضٍ» في قطعة متحفية هو العالم، عالم الآنية، الذي كانت تنتمي إليه ذات مرة. القطعةُ المتحفية تاريخية من حيث إنها كانت ذات معنى، يوماً ما في وجود الآنية. لذلك ليس التاريخي هو الموادّ في العالم الخارجي، كما هي في ذاتها، بل التاريخي هو عوالم الآنية، وطرائق الوجود ـ في ـ العالم. ومن هنا فإن التاريخ ليس «الوقائع الخام»، بل العوالم الماضية. وكما رأينا فإن هايدغر يحلّل ما يعنيه الوجود في العالم من خلال الإمكانات التي تجدها وتشترعها الآنية. وينصرف اهتمام التاريخ بالماضي إلى تلك «الإمكانيات» التاريخية التي قد تكررها الآنية في الحاضر. ومن خلال التكرار، قد يستعيد المرء الإمكانيات «الفخمة» للوجود التي كانت ـ موجودة ـ هناك، بوصفها إمكانيات للمستقبل.

(31) غيلڤن: تعليق على الوجود والزمان، ص 76.

(32) جورج شتاينر: هايدغر، لندن، 1978، ص 78.

يرفض ريكور مسيرة هايدغر القصيرة إلى الانطولوجيا، لأنّ ظاهراتية هذا الأخير تحاول، بطموح، أن تعطي وصفاً مباشراً لبنى الآنية الأساسية. لكنّ الوجود الإنساني لا يتسع لمثل هذا البحث المباشر. ويبلغ بديل ريكور، وهو مسيرته الطويلة، الانطولوجيا على درجات، وعن طريق الوساطة الدلالية (أي عن طريق العلامات والرموز والنصوص والمرويات). يعترض ريكور على هايدغر بأنه ينتقل إلى وصف الوجود بسرعة بالغة، ودون الاستفادة من الوساطة، ودون تحضير منهجي كافٍ. فضلاً عن ذلك، فإنّ هايدغر في شروعه مباشرة بالقضايا الوجودية، يترك نفسه بلا وسيلة تفصل بين نزاع التأويلات المختلفة. لهذه الأسباب، يقترح ريكور بلوغ انطولوجيا الوجود الإنساني من خلال الانعطاف إلى اللغة. وعلى هذا النحو، يزعم ريكور أنه «سيحاول مقاومة إغراء فصل «الحقيقة» التي يتصف بها الفهم، عن «المنهج» الذي وضعته قيد العمل العلوم التي انبثقت عن التفسير»[33]. وبالاستفادة التامة من التفسيرات والمناهج التفسيرية يأمل ريكور أن يضفي على انطولوجيا هايدغر دقة تحليلية تظلّ غائبة عنها دون ذلك.

لا يواصل كتاب ريكور «الزمان والسرد» مشروع هايدغر وحسب، بل إنه يصوّب بعض الموضوعات المركزية في كتاب «الوجود والزمان» لهايدغر. ويعطي تصويب ريكور السردي، لوصف زمانية الآنية، تحليل هايدغر تطبيقاً أدبياً ويزوده بدقة تحليلية وبعد اجتماعي.

بكشف الطرق المختلفة التي يمكن أن يطلع منها الزمان في الشكل السردي، يعطي ريكور تطبيقاً أدبياً، وبالتالي دقة منهجية، لتحليل هايدغر للزمانية. وحيث يشرع هايدغر بوصف الزمانية مباشرة بعونٍ من

---

(33) ريكور: صراع التأويلات، 1974، ص 11. ويبدي ريكور قلقاً مشابهاً حول نزوع تأويلية غادامير إلى تقديم التأويل وكأنه قضية حقيقة أو منهج.

الظاهراتية، يفضل ريكور الاقتراب من مشكلات الزمان والزمانية بزادٍ من النظرية السردية. فالمرويات والسرود هي رسوم تخطيطية أدبية تخلق الأشكال والصور للزمن الإنساني. وبصحبة النظرية السردية تأتي جميع المناهج التفسيرية والتأويلية التي تزوّد تحليل ريكور للوجود الإنساني بالوسيلة، التي يفتقر إليها هايدغر، للفصل بين نزاع التأويلات.

تتضح قوة نظرية ريكور السردية لتوفير بعد اجتماعي لتحليل هايدغر للوجود الإنساني اتضاحاً بالغاً في مواجهة ريكور للطريقة التي يعالج هايدغر بها التاريخية historicality. يسأل هايدغر متى تستطيع الآنية بشكل عام أن تسحب إليها الإمكانات التي تُسقط عليها ذاتها. والجواب أنّ الآنية تجد نفسها، بوصفها «مقذوفة»، ذات تراث: «حين يعود المرء، بعزم وطيد، إلى انقذافه، فهناك تسليم للذات إلى الإمكانات التي انحدرت إليه». (الوجود والزمان ص 435). ويرى ريكور أنّ القصص والتواريخ هي الشكل الرئيسي لهذا التراث. يتم نقل القصص والتواريخ في تراث سردي، تراث اجتماعي بالضرورة. أمّا تحليل هايدغر السابق للزمانية فيركز على الإمكان الأصيل، الذي لا يمكن نقله، للوجود ـ صوب ـ الموت. يخطىء هايدغر، في رأي ريكور، حينما يتصوّر تراث الآنية التاريخي «واحدياً بصورة جذرية» أكثر ممّا هو اجتماعي موروث. تاريخية الآنية، عند هايدغر، فردانية، وتتجه نحو المستقبل، نحو ما يختبىء في الوجود، وعلى التحديد، الوجود ـ صوب ـ الموت: «إن الوجود الأصيل ـ صوب ـ الموت، أي تناهي الزمانية، هو الأساس الخفيّ لتاريخية الآنية» (الوجود والزمان ص 438).

لكن ريكور يرى أنّ الزمان السردي زمان «عام» بمعنيين: الأول أنه زمن التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثاني أنه زمن جمهور القصة ومستمعيها. فيتم نقل الإمكانات التي يتيحها في تراث جماعي. بعبارة وجيزة، الزمن السردي في النصف وخارجه أيضاً، هو زمن «الوجود

ـ مع ـ الآخرين». لكنّ هذا، كما يلاحظ ريكور، يستدعي كامل التحليل الهايدغري للتاريخية ويضعه موضع السؤال، بقدر ما يعتمد على أسبقية المصير الفردي، والوجود ـ صوب ـ الموت:

«أليست السردية بإفلاتها من هاجس الصراع بوجه الموت، تفتتح تأملاً ما بالزمن على أفق آخر غير الموت، على مشكلة الاتصال ليس فقط بالموجودات الحية، بل بين المعاصرين والسابقين واللاحقين؟»[34].

تستمرّ القصص والتواريخ إلى ما يتخطى مصير الأفراد. لكنّ الزمن السردي بوصفه وجوداً ـ مع ـ الآخرين يتصنع تحليل هايدغر لتراث الاحتماليات المتنقلة. غير أن ريكور، خلافاً لهايدغر، يرى أن التراث شيء ينتقل من الآخر إلى الذات. التراث تنقله التقاليد. والخلاصة أن النظرية السردية تتيح لريكور أن يُلحق بتحليل هايدغر للزمانية الإنسانية ليس فقط تطبيقاً أدبياً، ودقة تحليلة، بل بُعداً اجتماعياً أيضاً.

الخيال والزمان والإمكان:
مشروع ريكور

«الفلسفة تأمل في الوجود، وفي كل وسيلة يمكن أن يُفهمَ بها هذا الوجود»[35]. ويعد ريكور القصص والتواريخ من بين وسائل فهم الوجود البارزة. وكان السرد، في أعماله المبكرة، يحتل مكاناً هامشياً في المحيط. برغم ذلك يعنى جزء كبير من تلك الأعمال الأولى بما يمكن أن ندعوه «مقومات» نظرية ريكور السردية المتأخرة: أعني الخيال والزمان والإمكان. وتتمثل هذه الأفكار في أنثروبولوجيا ريكور الفلسفية أوّلاً، ثمّ تدخل نظريته التأويلية باكتسابها، تدريجاً، توجيهاً لفظياً وأدبياً. بعبارة

(34) ريكور: الزمن السردي، البحث النقدي، المجلد 7، 1980، ص 188.
(35) دون إهدة: الظاهراتية التأويلية: فلسفة پول ريكور، 1971، ص 11.

أخرى، إنّ الخيال والزمان والإمكان هي المكوِّنات في كلٍّ من الأنثروبولوجيا الفلسفية عند ريكور (تفكيره بالوجود الإنساني)، والهرمنيوطيقا أو التأويلية (تفكيره بالنصوص). وفي هذا المقطع الأخير، أود أن أُبيّن كيف تعمل المرويات والسرود في فكر ريكور على جعل فكرة الطرق الممكنة للوجود ـ في ـ الزمان أكثر معقولية. ثمّ أمضي إلى القول بأن نظرية السرد عند ريكور تقف في مفترق الطرق بين انثروبولوجيته الفلسفية وتأويليته النصيّة.

الموضوعة التي كرّس لها ريكور رسالته للدكتوراه: «الحرية والطبيعة» التي تستحق تأملاً أكثر تفصيلاً في ضوء اهتماماتنا الشاملة، هي موضوعة الإمكان. فـ «الحرية والطبيعة» وصف لإمكانات الإنسان الأساسية. وبتقدم ريكور من منظور ظاهراتي يصف الوعي وموضوعاته القصدية، يدّعي أنّ «الموضوع» المقابل للإرادة هي «المشروع». فبالمشروعات يتحقق جهد الإنسان لكي يوجد، ورغبته في أن يكون تحققاً أكثر وضوحاً. يعلّق ريكور بأنّ «أهمَّ سمات المشروع تتمثل دون شك في إحالته إلى المستقبل»[36]. فالمشروع تصميم عملي لحالة مستقبلية تعتمد عليَّ أنا. يقول ريكور):

«يعيّن «الممكن» قابلية تحقيق المشروع، بقدر ما يكون في حدود قدرتي. فهو قرين قدرتي للارتباط بالأشياء نفسها... فبفضل اختزال لا مسوِّغ له نقررّ أن نوازن «العالم» بكلية من الوقائع القابلة للرصد، إذْ إنني أسكن عالماً يوجد فيه شيء ما «لا بدَّ أن أقوم به»، وينتمي «ما لا بدَّ أن أقوم به» إلى البنية التي هي العالم»[37].

وكون الإنسان ينتوي ويقصد بعض المشروعات، يعني عند ريكور أنّ

---

(36) پول ريكور: الحرية والطبيعة، الإرادي واللاإرادي، 1966، ص 48.

(37) ريكور: فلسفة پول ريكور ص 68.

الممكن يسبق الفعليَّ: «إنّ جزءاً من الفعليّ يكمن في التحقيق المقصود للإمكانات التي يستبقها مشروع ما»[38]. هكذا يتمكن ريكور من تصفية فهمه للأخلاق:

«لذلك سأُسمي بالأخلاق هذه الحركة النزّاعة إلى التحقيق الفعلي actualization، هذه الجولة الملحمية odyssey للحرية عبر عالم الأعمال، هذا التجريب المتبادل للتمكن ـ من ـ القيام ـ بشيء في أحداث فعالة تحمل شهادة عليه. الأخلاق هي الحركة بين إيمان عادٍ وأعمى بـ «ما استطيعه» الأولي، وبين التاريخ الفعلي الذي أشهد فيه على «ما استطيعه» هذا»[39].

عند ريكور حين أقررّ القيام بشيء، فأنا أقرّر نفسي. وأجد نفسي وأؤكدها بأفعالي. وعلى حدّ تعبير ريكور: «كما يفتتح المشروع الإمكانات أمامي في العالم، فإنه يفتتح إمكانات جديدة في نفسي، ويكشفني لنفسي كإمكان لأداء فعل. فتكشف قدرتي ـ على ـ الوجود عن نفسها في قدرتي ـ على ـ القيام بفعل»[40]. هكذا يكون «الممكن» مكوّناً جوهرياً في فهم الذات. وما تهمّ ملاحظته هنا هو المكانة المركزية التي يعزوها ريكور لفكرة الإمكان واشتراعه في مشروعه تحديد الوجود الإنساني وفهمه.

لا بدَّ من توسط علم الدلالة (السيمانطيقا) للوجود. وأنّ ريكور ليذهب إلى أننا لن نفهم الوجود الإنساني والإمكانات الإنسانية إلا من خلال تحليل الرموز والنصوص التي تشهد على ذلك الوجود. ولكنْ أيّ جانب من الوجود الإنساني تتوسط فيه المرويات والسرود على وجه

---

(38) ريكور: الحرية والطبيعة ص 54.

(39) پول ريكور: مشكلة تأسيس الفلسفة الأخلاقية، الفلسفة اليوم، المجلد 22، 1978، ص 177.

(40) ريكور: فلسفة پول ريكور، ص 69.

التحديد؟ يعتقد ريكور أن السرود والمرويات تنفرد في إبراز الإمكانات الوجودية، إمكانات الفعل الإنساني، وطرائق الوجود في الزمن، أو توجيه الذات نحوه. ويقف ريكور إلى صف هايدغر في القول بأسبقية الممكن. وخلافاً لهايدغر، يدّعي ريكور أنّ هذه الإمكانات لا تسقطها وتشترعها سوى السرود والمرويات. فمن خلال القصص والتواريخ وحدها نحصل على دليل الممكنات الإنسانية. إن الظرف الإنساني، المشروط والمنشغل بالزمن، يُصبح أكثر معقولية بالسرد. ما الزمن؟ أو ما الزمن الإنساني؟ لم يتلقَّ سؤال القديس أوغسطين أية إجابة نظرية كافية. غير أن السرد يقدم حلاً «شعرياً»: إنه المعقولية. هكذا تقف نظرية السرد عند ملتقى طرق الأنثروبولوجيا الفلسفية، التي تُعنىٰ بمعنى الوجود الإنساني، والتأويلية التي تعنى بمعنى النصوص. يجيب ريكور على سؤال كانط: ما الإنسان؟ بقراءة القصص والتواريخ التي تبرز كامل نطاق الإمكانات الإنسانية وبدلاً من تصوير الأدب الخيالي كمجرد نتاجٍ للوهم، يصرّ ريكور أن الأخيلة لا تشير إلى الواقع فقط، بل «تقوله» فعلاً. يرى ريكور أن الأعمال الخيالية لا تقلّ واقعية، بل هي أكثر واقعية من الأشياء التي تمثلها، إذ يتضمن العمل الخيالي عالماً كاملاً معروضاً أمامنا، «يكشف» الواقع ويجمع ملامحه الجوهرية في بنية مركزة أو عمل. «تقول» الأخيلة الواقع الإنساني باشتراعها (إسقاطها) عالماً ممكناً يستطيع أن يتقاطع مع عالم القارىء ويحوّله:

«للخيال القدرة على «قول» الواقع، وفي إطار الخيال السردي على وجه التحديد، على قول الممارسة الواقعية إلى حد أنّ النص يستهدف قصدياً أفق واقع جديد يمكن أن نسمّيه عالماً. ويتخلل عالم النص هذا عالم الفعل الواقعي لكي يضفي عليه تصوراً جديداً، أو إذا صحَّ القول، لكي يحوّل صورته»[41].

---

(41) ريكور: في التأويل، ص 158.

يدّعي ريكور أنّ مهمّة التأويلية هي أن تفسّر «العالم» في مواجهة النص. فعالم النص هو مرجع الخيال، وهو يقابل الخيال، لا بوصفه إبداعية تحكمها القوانين، بل بوصفه قدرة على إعادة الوصف. عالم النص هو العماد الذي يرتكز عليه «القوس التأويلي» لدى ريكور (أي النقطة التي تتوسط التفسير والفهم)، فضلاً عن ذلك ففي فكرة عالم النص تتقاطع وتتداخل التأويلية والأنثروبولوجيا الفلسفية لدى ريكور.

يحدّد ريكور مهمة التأويلية من خلال عالم النص:

«يمكن تحديد التأويلية، ليس بوصفها بحثاً في النوايا النفسية المتخفيّة تحت سطح النص، بل بالأحرى بوصفها تفسيراً للوجود ـ في ـ العالم معروضاً في النص. ما يجب تأويله في النص هو العالم المقترح الذي يمكن أن أسكنه وفيه يمكنني أن اشترع إمكاناتي الخاصة»[42].

يسمح العالم الذي يشترعه العمل الأدبي للمرء أن يستكشف ممكنات الفعل، وبذلك يكون له «تجارب خيالية». ويفهم ريكور من «التجربة الخيالية» الطريقة الفعلية لسكنى العالم المقترح. والقصدية المتميزة، بحسب ريكور، للسرد الخيالي تتمثل في تقديم عالم جديد، وطريقة جديدة في إدراك الأشياء أو الممكنات.

وحيثما تكون قصدية التاريخ هي بحثه في الواقعي، بوصفه فعليّاً (الأشياء التي سبق أن حدثت)، فإنّ قصدية الأدب تكون في إعادة وصفه الواقعي من حيث هو ممكن (الأشياء التي قد تحدث أو كان يمكن أن تحدث). ولأنّ عالم النص يقترح ممكنات جديدة للوجود ـ في ـ العالم، فإنّ الأنثروبولوجيا الفلسفية عند ريكور تتضمنه أصلاً.

ولكن ما هي طبيعة عالم النص؟ يمكننا أن نمضي في تأكيد أن عالم

---

(42) ريكور: التأويلية والعلوم الإنسانية، ص 112.

النص، عند ريكور، ليس هو بعالم «الوقائع» اليومية التجريبي أو الفعلي. لأنّ الواقع، فيما يرى ريكور، أوسع من تصور الوضعيين عنه. يقول ريكور بصريح العبارة: «إنّ كل ما أرمي إليه هو أن أتخلص من حصر الإحالة بالمفاهيم العلمية»[43]. صحيح أنه يكتب:

«كلّما انحرف الخيال عمّا نسمّيه بالواقع، في اللغة والنظرة العاديتين، ازداد اقتراباً من قلبِ الواقع، الذي ليس هو بعالم الموضوعات المتضاربة، بل العالم الذي قذفنا إليه عند ميلادنا قذفاً، ونحاول فيه أن ننظم أنفسنا باشتراع ممكناتنا الداخلية عليه، لكي نعيش ونسكن فيه»[44]. توجد أكثر من إيماءة واحدة إلىٰ هايدغر في هذا المقطع: القذف، اشتراع الممكنات الداخلية، السكنى.

لقد لاحظنا سلفاً التوازي بين مشروع ريكور ومشروع هايدغر، التوازي بين «الوجود والزمان» من ناحية، وتأمل ريكور بالوجود والزمان من خلال وساطة القص. فإذا كان موضوع المحاكاة السردية فعلاً إنسانياً، فيمكننا أن نبدأ برؤية الطريقة التي يطور بها ريكور تحليل هايدغر البذري للآنية في نظريته السردية. لأن الفعل الإنساني ليس سوى «الوجود في الزمان» ليس فقط بمعنى التزمن within-timeness، بل بمعنى محاسبة الماضي والحاضر والمستقبل. وأكثر أدوار الأدب أهمية عند ريكور هو قدرته على اشتراع التجربة الخيالية بالزمن ـ ذلك العنصر الهام في تحليل الزمانية الإنسانية. وتتيح لنا الأعمال الأدبية أن نجرّب مختلف طرق الوجود ـ في ـ العالم وتوجيه أنفسنا للزمن.

مع هايدغر، يفهم ريكور «الوجود ـ في ـ العالم» بوصفه أفق

---

(42) ريكور: سطوة الاستعارة، ص 221.

(44) پول ريكور: وظيفة الخيال في تشكيل الواقع، الإنسان والعالم، المجلد 12، 1979، ص 139.

الممكنات الحاضر دائماً وأبداً الذي تجد فيه الآنية نفسها. يقول ريكور إن هايدغر على حق: فما نفهمه أوّلاً في خطابٍ ما هو مشروع ـ أي إمكان جديد للوجود ـ في ـ العالم. ويقترح عالم النص، لأنه يعرض طريقة ممكنة للوجود ـ في ـ العالم، فهماً ممكناً يمكن أن يتخذه القارىء لنفسه. في المقطع (32) من «الوجود والزمان» الموسوم بـ «الفهم والتأويل» يحدد هايدغر التأويل بأنه «استخلاص الممكنات المشترعة في الفهم». وتحمل المحاكاة ذات الأطراف الثلاثة عند ريكور شبهاً مذهلاً بفكرة هايدغر هذه: تتطابق المحاكاة (1) مع ما قبل الفهم عند هايدغر، والمحاكاة (2) مع اشتراع الممكنات، والمحاكاة (3) مع الاستحواذ على هذه الممكنات عن طريق الفهم. وتتوسط هذه اللحظات الثلاث عند ريكور الزمان والقص: «لذلك فنحن نتابع مصير زمن متصوَّر، يتحوّل إلى زمن يُعاد تصويره، من خلال وساطة زمن مصوغ صورياً»[45]. هكذا أعاد ريكور خلق عملية التأويل الهايدغري كلها على الصعيد السردي.

إنّ عالم النص هو طريقة للوجود ـ في ـ الـ ـ عالم من شأنها أن تبتكر إمكانيات متنوعة، خيالياً، مشترعة في الموقف الخيالي. إذن، فالقصص، ليست غير واقعية ولا وهمية، بل هي فعلاً وسيلة استكشاف انطولوجية لعلاقتنا بالموجودات وبالوجود. لقد أكدّ ريكور على هذا الدور للاستكشاف الانطولوجي للخيال حتى في المرحلة المبكرة من تطوره الظاهرياتي، حين كان يستخدم تقنيات «التنوع الخيالي» ليكشف جوهر الظواهر. ولقد صفّى ريكور فقط، بنظريته السردية، منهجه، واحتفظ في الوقت نفسه بهدفه كما كان. إذ يظلّ هدفه وصف الإمكانيات البشرية، أمّا الوسائل فلم تعدْ ظاهراتية كما كانت، بل هي سردية.

(45) ريكور: الزمن والسرد، جـ 1 ص 54.

خلاصة

يمكننا أن نقول، في الخلاصة، إن نظرية ريكور السردية، تتبنى مشروعي كانط وهايدغر غير المكتملين بالطرائق الآتية:

(1) يعطي ريكور لفكرة كانط عن الخيال الإبداعي، وفكرة هايدغر عن الزمانية الإنسانية صياغة لغوية وتطبيقاً أدبياً.

(2) هذا التطبيق الأدبي يُمكّن ريكور من الاستفادة من تقنيات التوضيح المناسبة للنصوص. فطريق فهم الوجود الإنساني لا بدَّ أن يمرَّ بالمنعطف الطويل من خلال أسئلة المنهج.

(3) تصنيف النظرية السردية بعداً اجتماعياً إلى فكرتي الخيال الإبداعي والزمانية الإنسانية، كانتا تفتقران إليه لدى كلٍّ من كانط وهايدغر.

حين يتيح السرد لريكور بأن يفكّر بالزمن والخيال معاً، يوفر له الستراتيجيا اللازمة لوصف الممكن. فكون الإمكانيات الإنسانية معروضةً في القصص والتواريخ، يعني أن نظرية ريكور السردية تقف عند ملتقى الطرق لانثروبولوجيته الفلسفية وتأويليته النصية. وريكور هو فيلسوف الإمكانية الإنسانية، الذي يظلّ الأدب في مشروعه الفلسفي يتباهى بمكانته، لأننا من خلال قراءة القصص والتواريخ نتعلّم ما الممكن إنسانياً. وحين جعل ريكور الزمن والخيال والإمكان أكثر معقولية، في نظريته السردية، فقد كتب فصلاً رائعاً جديداً في تاريخ هذه الأفكار. وبذلك ضمنت نظرية ريكور السردية لها مكاناً متميزاً في ذلك السرد الأوسع، أعني قصة تاريخ الفلسفة.

IV

بين التراث واليوتوبيا:
مشكلة التأويل النقدي للأسطورة

ريتشارد كيرني

في مقابلةٍ بُثَّتْ بعد فترة وجيزة من صدور الطبعة الفرنسية من كتاب «الزمان والسَّرد»، ذكر پول ريكور أن إحدى المهام الملحّة التي تواجه الثقافة المعاصرة هي تأمين علاقة إبداعية بين التراث واليوتوبيا[1]. فيما يأتي سأسعى إلى أن أفحص أولاً: ما الذي يعنيه ريكور من التراث بالضبط، وثانياً: كيف يمكن ربط التراث، ربطاً إيجابياً، باليوتوبيا من خلال تأويلية نقدية للأسطورة.

تأويليّة التراث

في الجزء الثالث من «الزمان والسرد» الموسوم بالأزمنة المروية، يقدّم ريكور نبذة شاملة عن المفاهيم الرئيسة المتنوعة لـ «التراثات». ويتركز

---

(1) مقابلة مع پول ريكور، لوموند، باريس، 7 فبراير، 1987، وانظر أيضاً مناقشة ريكور لهذا الموضوع في «الزمان والسرد»، جـ 3، مطبعة جامعة شيكاغو، 1988، الفصل (7)، ومقال «الآيديولوجيا واليوتوبيا» في «من النص إلى الفعل»، منشورات دي سوي، باريس، 1986، و«إبداعية اللغة» مقابلة، في كتاب ريتشارد كيرني: «حوارات مع مفكري القارة الأوربية»، مطبعة جامعة مانتشستر، 1984.

التحليل المقصود في الفصل السابع من هذا الجزء: «نحو تأويلية للشعور التاريخي». وبعد أن يُنكر ريكور دعوى هيغل في «شمولية وساطة» التاريخ بصورة «معرفة مطلقة»، يقترح البديل الآتي:

«وساطة مفتوحة النهاية، غير تامّة وغير مكتملة، تتكوّن من شبكة من المنظورات المنقسمة بين توقع المسقبل، وتلقّي الماضي، وتجربة الحاضر الحيّة، دون أن تتحوّل إلىٰ كلية شاملة يتطابق عندها عقل التاريخ وفاعليته».

(الزمان والسرد جـ 3 ص 300)

لعلّنا لن نعرف إمكان وجود «وحدة جمعية» تنبثق من هذه المنظورات المختلفة، إلاّ عن طريق الاعتراف بهذه الطبيعة المنقسمة التي يتسم بها التاريخ. وبالمقابل يتطلب منا هذا اللعب بالمنظورات التي تتراوح بين الماضي والمستقبل أن نراجع نظرتنا السائدة عن التراث بوصفه «واقعة مكتملة». لا بدَّ من فهم التراث الآن بوصفه جَدَلاً متواصلاً بين كوننا نتأثر بالماضي وشروعنا بتاريخ لم يُصنَعْ بعد.

يحذّر ريكور أن المشروع المستقبلي للتاريخ يتحوّل إلى عائق، حالما يُلقي مراسيه في التجربة الماضية. فالتاريخ يضل وجهته حين يُقتطع عمّا سبقه. ولا ريب أن پول رامبو [كذا في الأصل، والصحيح: آرثر ـ م] كان يُعلن البيان الحداثوي حين ادّعى في «رسالة الرائي» الشهيرة، التي كتبها في سنة كومونة باريس الثورية، 1871، : «حرروا الجديد من سطوة القديم». لكنّ هذا البيان لو طُبّق تطبيقاً حرفياً على عالم التاريخ، ودُفع إلى حدوده القصوى، لحمل معه خطورة النفي الانشقاقي. يقول ريكور:

«لو صحّ أن الإيمان بالأزمنة الجديدة قد أسهم في تقليص فضائنا التجريبي إلى حدّ نبذ الماضي بين ظلال الفناء ـ وهذا هو مذهب الغموض في العصور الوسطى ـ بينما يهفو أفق توقعنا إلى مستقبل أكثر عتمة وعدم

تميز، فقد نسأل أنفسنا أفلم يبدأ التوتر بين التوقع والتجربة تعرضه للتهديد يوم اعتُرِفَ بوجوده أصلاً؟»[2].

يوصي ريكور بأن نقاومَ انزلاقنا المعاصر نحو النزعة اليوتوبية الإنشقاقية. لكنْ ما الصورة التي ينبغي أن تتخذها هذه المقاومة؟ أولاً، يجب أن ندرك أنّ المشروع اليوتوبي يُلغي نفسه حالما يفقد موطىء قدمه في تجربة الماضي والحاضر، لذلك يجد نفسه عاجزاً عن صياغة طريق عملي نحو مثله. واستناداً إلى ذلك، يشير علينا ريكور أن توقعاتنا اليوتوبية يجب أن تظلَّ محددة ومحسومة (وبالتالي: نهائية) إذا أُريد لها أن تتحقق تاريخياً. وإلا فإنها ستخسر قابليتها على استدرار التعليق المسؤول. ولحماية المشروع اليوتوبي من الذوبان في عالم حلمي فارغ، يوصي ريكور بأن نقرّبه من الحاضر، عن طريق المشروعات الوسيطة المتوفرة في إطار الفعل الإجتماعي. وبالاستشهاد بما يسمّيه بالنموذج «الكانطي ما بعد الهيغلي» يُبلور ريكور ثلاثة شروط لا بدَّ أن يلاحِظها أفق التوقع اليوتوبي: الأوّل أنّه يجب أن يشترع أملاً للإنسانية كلِّها، وليس مقصوراً على جماعة أو أمة يختص بها. والثاني: أنّ هذه الإنسانية هي وحدها الجديرة بشرف

---

(2) الزمان والسرد، جـ 3، ص 215. ويشرح ريكور هذه المفارقة كما يلي:
«إذا لم تُدرك جدة الأزمنة الجديدة إلا في ضوء الاختلاف المتنامي بين التجربة (الماضية) والتوقع (المستقبلي) بعبارة أخرى، إذا كان الإيمان بالحداثة يتوقف على التوقعات التي يصار إلى إزاحتها عن التجارب السابقة، فلن يُعرف التوتر بين التجربة والتوقع إلاّ حين تكون نقطة الانفجار ماثلة أمامنا. وتنزع فكرة التقدم، التي ما تزال تربط المستقبل الأفضل بالماضي، وتزداد اقتراباً بتسارع التاريخ، إلى إفساح المجال لفكرة اليوتوبيا، حالما تفقد آمال الإنسانية أي إحالة إلى التجربة المكتسبة، وتُشرَع على مستقبل لا سابق له بالكامل. في مثل هذه اليوتوبيا يصير التوتر انشقاقياً». (الزمان والسرد، جـ 3، ص 215).

(3) وحدّ كانط بين هذا المشروع المشترك وبين مؤسسة «مجتمع مدني يحكم بالحقوق =

أن يكون لها تاريخ. والثالث لكي تظفر الإنسانية بتاريخ، فيجب أن تكون موضوع التاريخ بمعنى «المفرد الجمعي»[3].

ويحذّر ريكور من الاستهانة المعاصرة بفضاء توقع التراث، فيرفض النزوع إلى طرد التراث بوصفه شيئاً مكتملاً في ذاته، وعصياً على التغيير. بل يدعونا على العكس إلى الانفتاح على الماضي بغية إعادة إحياء ما لم يكتملْ حتى الآن من ممكناته. يقول ريكور: «خلافاً للمَثل الذي يدّعي أن المستقبل منفتح في جميع جوانبه، ولا يقع في إطار التوقع، وأنّ الماضي مغلق وضروري، لا بدَّ أن نجعل توقعاتنا أكثر تحديداً وتجاربنا أكثر انفتاحاً» (الزمان والسرد جـ 3 ص 228). وحيُن جُعِلَ مشروعنا اليوتوبي محدَّداً بهذه الطريقة كان بمستطاعنا استرجاعياً الكشف عن الماضي بوصفه «تراثاً حياً».

هكذا يستدعي التأمل النقدي بالمشروع المستقبلي «لصنع التاريخ» فحصاً نقدياً مماثلاً لعلاقتنا بالتراث ـ مفهوماً على نحو واسع بوصفه «الوجود المتأثر بالتاريخ». وعند هذه النقطة الخادعة من استدلاله، يدعو ريكور إلى «خطوة متراجعة من المستقبل نحو الماضي». ومجاراة لرأي ماركس القائل بأنّ الإنسان يصنع التاريخ استناداً إلى ظروف ورثها سابقاً، يوضح ريكور

= الكونية». ويسلّم ريكور بأنّ هذا شرط ضروري للتقريب التاريخي بين اليوتوبيا والتراث. فمن دون «حق الاختلاف»، قد يحتكر دعوى التاريخ الكوني أحد المجتمعات، أو مجموعة من المجتمعات المهيمنة، وبذلك تتحول إلى اضطهاد استبدادي. ومن ناحية أخرى، فإنّ الأمثلة العديدة للتعذيب والاستبداد، الذي ما زال يمارس في المجتمع الحديث تذكرنا أن الحقوق الإجتماعية وحق الاختلاف ليست في ذاتها شرطاً كافياً لتحقيق العدالة الكونية. بل لا بدّ من وجود دولة دستورية يظلّ فيها الأفراد والجماعات موضوعات أخيرة للحق. ويلاحظ ريكور، بهذا الصدد، أنّ من المهم أن نتذكر أن المشروع الكانطي في «مجتمع مدني تحكمه الحقوق الكونية» لم يتحقق حتى الآن. ويظلّ هذا المشروع ماثلاً أمامنا دليلاً في مسعانا لإضفاء شكل عملي على توقعاتنا اليوتوبية.

بأننا فقط فاعلو التاريخ إلى حدّ أننا المنفعلون به. فالوجود في التاريخ يعني «أن الفعل هو العناء، والعناء هو الفعل». ويلخّص مَن لا حصر لهم من ضحايا التاريخ، الذين انفعلوا بقوى لا تقع تحت طائلة سيطرتهم، شرط العناء هذا ـ بمعنيي الكلمة الاثنين. غير أن هذه ليست سوى الحالة القصوى. فحتّى أولئك الذين يعدّون من ذوي المبادرات الفعّالة في التاريخ، يعانون أيضاً من التاريخ إلى حدّ أنّ أفعالهم، مهما كانت محسومة، تفرز في الأعمّ الأغلب نتائج معينة غير مقصودة. (وهذا ما وضّحه سارتر توضيحاً مثيراً للإعجاب في وصفه «الممارسة المقلوبة» في الجزء الأوّل من كتابه «نقد العقل الجدلي»، تمثيلاً: الآثار الانتاجية المضادة للذهب المستورد من المستعمرات الأمريكية في الاقتصاد الإسباني في القرن السابع عشر، أو إزالة الغابات الجبلية واقتطاعها على المحاصيل الصينية).

ولكنْ لتحاشي مأزق الجبرية، يشير ريكور إلى ضرورة أن نتأوّل دائماً «وجودنا ـ المتأثر ـ بـ ـ الـ ـ ماضي» بتوتر جدلي إيجابي مع أفق توقعنا اليوتوبي. وما أن يغيب هذا التوتر عن الأنظار حتى يسهل خضوعنا إلى مقابلة عقيمة بين نزعة الدفاع الرجعي عن الماضي، والتوكيد الساذج للتقدم. يقترح ريكور طريقاً ثالثاً يتخطى ثنائية «إما. . أو» هذه. فلإحترام متطلبات الاستمرار والانقطاع التاريخيين، لا بدَّ من نموذج جدلي يحفظ فكرة الوعي الذي يصمد عبر التاريخ، ويقدّر في الوقت نفسه لا مركزية الذات المفكّرة التي تحققها تأويلية (أو هرمنيوطيقا) الشك (مثل: ماركس وفرويد ونيتشه). ولا يلزمنا الوازع الأخلاقي في تذكر الماضي بترميم النموذج المثالي للعقل المهيمن الذي يأمر باستخلاص كلي للمعنى التاريخي. وما ينبغي استرداده هو فكرة التراث نفسها. ولا يجوز القيام بهذه الاستعادة إلاّ على أساس إعادة التأويل النقدي لهذه الفكرة. وهنا يميّز ريكور بين ثلاث مقولات مختلفة للذاكرة التاريخية: (1) التراثية، و(2) التقاليد و(3) التراث.

(1) **التراثية** Traditionality: يصف ريكور هذه المقولة في الجزءين الأول والثاني من «الزمان والسرد» بأنه جدل بين «الترسب» sedimentation والابتداع innovation. وفي حين كان هذا الوصف يرتبط بدور التراثية في العالم الخاص بالسرد الخيالي (أي ما يسمّيه بـ «المحاكاة الثانية») فإنه في الجزء الثالث من «الزمان والسرد» يضخم من مدى الإحالة. ويرى أن التراثية ينبغي أن تُفهم بالمعنى الأعمّ للأسلوب الصوري الذي يُحوِّل تراثات heritages الماضي. وهذا يعني توسيع النقاش من المحاكاة الثانية إلى المحاكاة الثالثة، أي إلى الإئتلاف بين السرد والزمن التاريخي للفعل والعناء. في هذا السياق الموسَّع، يتم تحديد التراثية الآن بوصفها إضفاء الزمانية على التاريخ بوساطة جدل بين آثار التاريخ فينا (التي نعانيها سلبياً)، واستجابتنا للتاريخ (التي نؤديها بفعالية منا). التراثية، بعبارة أخرى، هي الشرط المسبق لتحويل المعنى التاريخي الفعلي. يدّعي ريكور أنّ هذه المقولة الجدلية تمكّننا من تفادي بعض المواقف المغلوطة من الماضي. فهي، أوّلاً، ترفض الإقرار بأنّ الماضي يمكن أن يُلغى كلياً بنوع من النزعة اليوتوبية الضدية (الانشقاقية) أو النسيان النيتشوي الفاعل (وهذا موقف يبدّد التاريخ ويبعثره إلى تعدد اعتباطي من المنظورات الفردية المتفاوتة). غير أنّ جدل التراثية أيضاً يقاوم الإغراء المثالي بالمزامنة بين الماضي والحاضر، وبالتالي، اختزال تعدد التاريخ إلى هوية مطلقة من الفهم المعاصر (على سبيل المثال: خطأ التأويلية الرومانسية أو الهيغلية).

بتجنب هذين الموقفين المتطرفين، يقترح نموذج التراثية انصهاراً للآفاق (بتعبير غادامير). فهو يبيّن لنا كم نستطيع أن نتخطى التاريخ دون أن نفرض فهمنا الحاضر على الماضي. هكذا ينفتح الماضي أُفقاً تاريخياً منفصلاً عن أفق حاضرنا ومنطوياً ضمنه في الوقت نفسه. يقول ريكور:

«إننا نجرّب بإسقاطنا أفقاً تاريخيّاً، في توتر مع أُفق الحاضر، أثر الماضي فينا. وأثر التاريخ فينا شيء يؤتي أُكله بدوننا. وانصهار الآفاق هو

ما نسعى إليه. وهنا يتضافر سعي التاريخ وسعي المؤرخ ويتعاونان».

(الزمان والسرد جـ 3 ص 221)

بعبارة وجيزة، تعني التراثية أنّ المسافة الزمنية التي تفصلنا عن الماضي ليست فاصلاً ميتاً، بل هي «تحويل إبداعي للمعنى»[4].

(2) المقولة الثانية التي يوجزها ريكور هي التقاليد. وفي حين أنّ التراثية مفهوم شكلي، فإنّ هذه المقولة الثانية تؤدي وظيفة مفهوم مادّي لمحتويات التراث. والانتقال من الشكل إلى المادة إنما توجيه فعالية التأويل نفسها. يكشف التأويل أنّ التراث لغوي في الأساس، ولذلك لا يمكن فصله عن تحويل المعاني الفعلية التي تسبقنا زمناً. فضلاً عن ذلك، فيجب أن يفهم التماهي بين التقاليد واللغة لا بمعنى اللغات الطبيعية فحسب (كالفرنسية، أو الانجليزية، أو اليونانية. . . إلخ) بل بمعنى أشياء قالها مَن وجدوا في التاريخ قبل أن نصل إليه نحن. وهذا ما يُدخل في الاعتبار الشبكة المعقّدة من الظروف الإجتماعية والثقافية التي يفترضها كلّ منا سلفاً بوصفه كائناً متحدثاً ومستمعاً.

يصرّ ريكور على أنّ الطبيعة اللغوية للمعنى التاريخي قضية مركزية في أطروحة «الزمان والسرد» كلها. وأول علاقة تربط السرد بالفعل، وهي المحاكاة رقم 1، هي التي أماطت اللثام عن القدرة البدائية للفعل الإنساني في أن يتمّ توسطه أو تأمله رمزياً. والعلاقة الثانية، وهي المحاكاة رقم 2، التي تعمل في مجال صياغة الحبكة البنيوية للقصّ والكتابة التاريخية، تكشف كيف يؤثر الفعل المحاكىٰ في النص. والحال أن النوع الثالث، وهو المحاكاة رقم 3، التي تشمل الآثار التي يمارسها المعنى التاريخي

(4) المصدر نفسه. وقبل التحجر في راسب جامد، لا بدّ من معرفة أن التراث «فعالية لا تفهم إلا جدلياً في تبادل بين الماضي المؤوَّل، والحاضر المؤوِّل» (زس جـ 3، ص 228).

على فعلنا وعنائنا في الحاضر، هي التي تتوافق إلى حدّ كبير مع تحويل المعنى عن طريق تأملات الماضي النصية.

أضف إلى ذلك، أنّ هذا التوازي بين تأويلية التاريخ وتأويلية النصوص، يتعزز حين يوضح ريكور أنّ الكتابة التاريخية، بوصفها معرفة عن طريق الآثار، تعتمد اعتماداً كبيراً على النصوص التي تضفي على الماضي رتبة الشهادة التوثيقية. هكذا يجد شعورنا بالتعرض لتأثير التاريخ اكتماله في استجابتنا التأويلية للنصوص التي تنقل الماضي لنا. ويستلزم كل استيعاب للتراث التاريخي تقاليد تاريخية للاستيعاب. يقول ريكور:

«ما إن يتناول المرء «التقاليد» ليشير إلى تلك «الأشياء التي قيلت» في الماضي ونُقلت لنا من خلال سلسلة التأويل وإعادة التأويل، حتى يجب أن نضيف جدلاً مادياً للمحتويات إلى الجدل الصوري للمسافة الزمنية (أي: التراثية)، أي أنّ الماضي يضعنا موضع سؤال، قبل أن نضعه نحن موضع سؤال. وفي هذا الصراع للتعرف على المعنى، يتناوب النص والقارىء في تحولهما بين الألفة والغرابة».

(الزمان والسرد جـ 3 ص 222)

واستناداً إلى نموذج غادامير/كولنغوود في السؤال والاستجابة يربط ريكور جوهر التقاليد بحقيقة كون الماضي يستجوبنا ويردّ علينا إلى درجة أننا نستجوبه ونردّ عليه. وإدراك الماضي من خلال التقاليد يعني إدراكه من خلال طرق استنطاق المعنى، الذي يستدعي بدوره استجابتنا التأويلية.

(3) أخيراً يحدد ريكور المقولة الثالثة للماضي التاريخي بكونها **«التراث»** بأل التعريف (أو الحرف الكبير Tradition أو La tradition). وهذه النقلة من التقاليد إلى التراث، يعززها أن نلاحظ أنّ أي اقتراح للمعنى هو أيضاً دعوىً بالحقيقة. وعند هذه النقطة من المحاججة، ينضمّ

(5) انظر پول ريكور: «التأويلية ونقد الآيديولوجيا» في «التأويلية والعلوم الإنسانية» تحرير: جون تومبسن، مطبعة جامعة كامبرج، 1981 ص 222.

ريكور إلى الحوار الشهير بين غادامير وهابرماز خصماً للعقل النقدي[5]. وكما يذكرنا ريكور، فإنّ دفاع غادامير عن «التراث» قد نشأ إلى حدّ كبير من الاعتقاد بأن الشعور التاريخي بالماضي يشير إلى حقيقة معينة (أي أنه ليس اعتباطياً أو مجرد شعور ذاتي). كان غادامير يرى أنّ إدعاء الحقيقة التاريخية ليس شيئاً يستمدّ وجوده منا فقط، بل هو صوت من الماضي نسعى إلى إعادة امتلاكه. إنّ دفاع غادامير عن التراث والسلطة والحكم القبلي يكشف أننا منقادون لمعاني الماضي قبل أن نجد أنفسنا في موقع للحكم عليها. أو بعبارة أخرى، تتكلم هذه المعاني معنا، قبل أن نتكلم معها، ويحدد التراث موقعنا، قبل أن نحدد موقعه، ويضعنا الماضي في موقف، قبل أن نكون أحراراً في انتقاد هذا الموقف. من هنا فإنّ ما استخلصه غادامير عن دعوى التنوير في منطلق نقدي للحكم اللاتاريخي الحيادي يعلو على كلّ عصبية، هو ذاته عصبية.

يكشف ريكور أن التضادّ بين غادامير وهابرماز ليس بالأمر الذي لا يُذلَّل. لأنّ تأويلية التراث، فيما يرى، تنطوي أصلاً على إمكان نقد الآيديولوجيا. لأننا ما أن نعترف بأن التراث ليس مسلة عقائد راسخة، بل جدل متواصل من الاستمرار والانقطاع يتكوّن من تقاليد متنافسة مختلفة، وأزمات داخلية، وانقطاعات، ومراجعات وانشقاقات، ما أن نقرَّ بذلك حتى نكتشف بأنّ في قلب التراث بعداً جوهرياً للمسافة، وهي مسافة تدعو باستمرار، للتأويل النقدي. وتختلف التأويلية النقدية اختلافاً جذرياً عن التأويلية الرومانسية في هذه القضية. لأنها ترفض فكرة أن نفهم الماضي بمجرّد أن نعيد في الحاضر الانتاج الأصلي للمعنى، وكأنّ بالإمكان أن يُنحّىٰ التباعد الزمني للمعنى سحرياً عند الرغبة. تصرّ تأويلية التراث النقدية على ضرورة التمييز بين التأويلات الصادقة والزائفة للماضي.

ذلك ما يطرح سؤال الشرعية الحاسم. ولحلّ هذه المعضلة، صرّح هابرماز بأنّ من الضروري تخطي «منافع الاتصال» كما توضحها العلوم

التأويلية إلى «منافع الانعتاق» كما تمثلها العلوم الاجتماعية النقدية. وما دامت لغة التراث التاريخية بطبيعتها عرضة للتشويه الآيديولوجي، فقد لجأ هابرماز إلى مثال لا تاريخي للاتصال غير المشوّه. وتظلّ الخطورة هنا في أن معيار الشرعية هذا قد يؤجل إلى مستقبل يوتوبي غير مسَّمىً دون أن تكون له أسس أو ممهدات.

عند هذه النقطة قد يحتكم المرء إلى تأمل متعالٍ لكي يحظى بمعايير كلية للمصداقية. غير أنّ هذه النقلة تنطوي على خطورة أن تحبسنا في تعالٍ ذي صوتٍ واحد (مونولوجي) مثلما عند «كانط». ومن دون توفير بُعد حواري (ديالوجي) متجذر في التاريخ، لا تستطيع اللحظة النقدية للتأمل الذاتي المتعالي أن تقدم أسساً كافية لمثال الاتصال غير المشوّه. بعبارة وجيزة، لا بدّ من سبك مصداقية المعايير الكلية نفسها في جدل تاريخي بين أفق توقع محدد، وفضاء تجربة معين. ويمضي ريكور في محاججته على النحو الآتي:

«إنه لفي طريق هذه العودة من سؤال التأسيس إلى سؤال التأثير التاريخي تجعل تأويلية التراث نفسها مسموعة مرة أخرى. ولتحاشي هربٍ لا نهاية له من حقيقة لا تاريخية بالكامل، لا بدَّ أن نحاول تمييز علامات هذه الحقيقة في استباق أي اتفاق يعمل في أي اتصال ناجح، في أي اتصال نجرّب فيه فعلاً بعض التبادل والتردد بين القصد والتعرف. بعبارة أخرى، لا بدَّ أن ندرك أنّ تعالي فكرة الحقيقة، التي هي فكرة حوارية من الخارج، تعمل أصلاً عند ممارسة الاتصال. هكذا تكون الفكرة الحوارية، إذا أعدناها إلى موقعها في أفق توقعنا، مكرهة على الانضمام ثانية بالاستباقات المطمورة في التقاليد نفسها. وبفهم المتعالي بهذا الشكل يمكنه، بصورة مشروعة، أن يفترض المنزلة السلبية «للفكرة الحدية» بخصوص كلّ من توقعاتنا المحددة وتقاليدنا المجسدة. ولكن دون الانفصال عن تأثير التاريخ، لا بدَّ أن تصير هذه الفكرة الحدية، «فكرة

نظامية» توجّه الجدل العيني بين أفق التوقع وفضاء التجربة» (السرد والزمان جـ 3 ص 226، بتصرف).

واستناداً إلى ذلك، يوصي ريكور بأننا نؤوّل زعم التراث بالحقيقة، بالمعنى غير الإطلاقي للتسليم بالحقيقة. وهذا يعني أننا نحترم دعاوى التراث بالحقيقة حتى يحين الوقت الذي يتغلب فيه برهان أفضل من ذلك. ويشير التسليم بالحقيقة إلى موقف أساسي لنا في الاعتماد أو الإطمئنان إلى قضايا المعنى التي يوُرثها الماضي ـ وهي استجابة أولية تسبق لحظة التباعد النقدي، وتذكرنا بأننا لسنا واضعي هذه الحقيقة، بل إننا ننتمي إلى سياق من «الحقائق المفترضة». يعتقد ريكور أن هذا النموذج يردم الهوّة بين تناهي فهمنا التاريخي، الذي أبرزه غادامير، وبين صلاحية فكرة الحقيقة الاتصالية غير المشوهة، التي ناصرها هابرماس.

ويخلص ريكور إلى أن التراث يجب أن يُفهم بمنظور تاريخي حركي لتأثرنا ـ بـ ـ الـ ـ ماضي (فضاء تجربتنا)، الذي يرتبط في آخر الأمر بأفق توقعنا اليوتوبي. وبهذا الجدل الأكبر بين التقليد واليوتوبيا نعيد اكتشاف الممكنات المكبوتة في المعنى الماضي، التي قد تضفي دماً ولحماً على مثال الاتصال غير المشوّه. حقاً، لا يمكن إلا في ضوء هذا التفاعل بين الذاكرة والتوقع، إحاطة يوتوبيا الإنسانية المتراضية بتاريخ فاعل. (الزمان والسرد، جـ 3 ص 228). لكنّ ريكور يختم تحليله بإشارة تحذير. ذلك أنّ هذا التفاعل الضروري بين الماضي والمستقبل يزداد تعرضاً للتهديد في وقتنا هذا. فكلما ابتعد واتسع مشروعنا اليوتوبي، ضاق فضاء تجربتنا الأليف وانحصر. ويكمن التعارض المتزايد بين اليوتوبيا والتراث في جذر أزمة الحداثة. يقول ريكور: «يتأزم الحاضر بكامله، حين يلوذ التوقع باليوتوبيا، ويتحجر التراث في فضالة ميتة» (الزمان والسرد جـ 3 ص 235). إن مهمتنا الآن أن نواجه هذه الأزمة وأن نمنع التوتر بين اليوتوبيا والتراث عن أن يتحول وينحلّ إلى انشقاق مطلق. وهذه المهمة ـ التي لا

يتردد ريكور في وصفها بأنها «واجب أخلاقي» (الزمان والسرد جـ 3 ص 258) ـ ذات شقين. فمن جهة، يجب أن نقرّب التوقعات اليوتوبية من الحاضر عن طريق ممارسة ستراتيجية تعي الخطوات الملموسة التي لا بدَّ من اتخاذها لتحقيق «المراد والمعقول». ومن جهة أخرى، يجب أن نحاول إيقاف انكماش فضائنا التجريبي بتحريم الممكنات المختومة (العذراء) في المعنى الموروث. ويخلص ريكور إلى أن «كل مبادرة على المستوى التاريخي تكمن في التقاطع الدائم بين هاتين المهمتين» (الزمان والسرد، جـ 3 ص 235).

أود أن أُضيف ملاحظة نقدية لتحليل ريكور المتبصر بالتراث. أليس هناك إحساس تكتسب فيه أزمة الحداثة قيمة إيجابية أيضاً بسبب هذه الهوّة نفسها بين الماضي والمستقبل، التي تتيح لنا تعميق وعينا بمشكلة المعنى التاريخي؟ أفكان ريكور سيكرّس مثل هذا الاهتمام لمسألة الاستمرار والتحول السردي، لو كان الربط الحاسم بين التراث واليوتوبيا مضموناً على نحوٍ غير إشكالي؟ وكما سمحت أزمة الحداثة الثقافية بتوالد أشكال أدبية جديدة من جويس وڤرجينيا وولف إلى بيكيت وبورخيس، أفلم تسمح هذه الأزمة نفسها بنشأة فورة جديدة من التساؤل الفلسفي عن طبيعة الحقيقة التاريخية ـ التي يقف «الزمان والسرد» نفسه شاهداً عليها؟ أستذكر هنا قول حنة آرندت في مقدمتها لكتاب «بين الماضي والمستقبل»:

«تجعل الدعوة إلى الفكر من نفسها مسموعة في تلك الفترة البينية الغريبة التي تقحم نفسها أحياناً في الزمن التاريخي حين يعي، لا المؤرخون اللاحقون فقط، بل الفاعلون والشهود والأحياء، ويدركون فاصلاً زمنياً قرّرته بالكامل أشياء ما عادت ولم يحن حينها بعد no longer and not yet. وما أكثر ما أوضح التاريخ أنّ مثل هذه الفواصل قد تنطوي

---

(6) حنة ارندت: مقدمة كتاب «بين الماضي والمستقبل» لندن، 1961 ص 9.

على لحظة الصدق والحقيقة»[6].

لقد كتب تحليل ريكور التأويلي واليوتوبيا من خلال فاصل كهذا.

نحو تاويلية نقدية للأسطورة

أقترح أن نتفحص في الجزء الثاني من هذه الورقة كيف تجد العلاقة النقدية بين اليوتوبيا والتراث التعبير عنها في الدور التوسطي للأسطورة. لقد حلّل ريكور وظيفة الاسطورة في عمله التأويلي الأول «رمزية الشر» (1960)، ويُفهم منها هنا المعنى العام للسرد التأسيسي حيث تروي جماعة ما نفسها لنفسها وللآخرين. يريد السرد الأسطوري، عن طريق الإحالة التراجعية لأُصول تاريخه، أن يفسّر كيف جاءت إلى الوجود ثقافة أو جماعة معينة. ولأكثر الحضارات قصص نشأة أو أساطير خلق. وغالباً ما تُلحق أساطير الخلق هذه، كما يشير ريكور في «رمزية الشر»، بأساطير أنثروبولوجية (مثل أسطورة آدم أو برومثيوس) تروي قصة نشأة المعنى والقيمة الإنسانيين بهذا الصدد، ترتبط الأسطورة ارتباطاً وثيقاً بالتراث بوصفه استذكاراً وتحويلاً وإعادة تأويل للماضي.

غير أنّ الأسطورة تنطوي على بعد حاسم آخر، ألا وهو الاستباق اليوتوبي للمستقبل. هنا يتخذ «المخيال الإجتماعي» ـ إذا استعملنا تعبير ريكور في كتاب «محاضرات في الآيديولوجيا واليوتوبيا» (1986) ـ شكل اشتراع متطلع إلى الإمام، حيث تعبِّر جماعة ما عن طموحاتها غير المتحققة في عالم أفضل من عالمها. ومن دون نظرة الأسطورة التراجعية، تُحرم الثقافة من ذاكرتها. ومن دون نظرتها التطلعية، تُحرم من أحلامها. وقد تؤدي الأسطورة، في أفضل أحوالها، وظيفة تفاعل إبداعي بين دعاوى التراث واليوتوبيا. ويجلو ريكور المعاني الضمنية لهذا التفاعل على النحو الآتي:

«يمتلك كل مجتمع. . «مخيالاً» اجتماعياً ـ سياسيّاً، أي نظاماً منسجماً من الخطابات الرمزية التي تستطيع أن تؤدي وظيفة قطعية أو توكيد

جديد. ومن حيث هو توكيد جديد، يعمل «المخيال» بوصفه آيديولوجيا، تستطيع إيجابياً أن تكرر الخطاب المؤسس للمجتمع ـ وهذا ما أسميه بـ «الرموز التأسيسية» ـ وهكذا يحافظ على إحساسه بالهوية. فالثقافات تخلق نفسها برواية القصص عن ماضيها. ومكمن الخطر، بالطبع، أن هذا التوكيد الجديد قد تحرِّفه في العادة النخب التي تحتكر السلطة إلى خطاب تمويهي يهدف إلى الدفاع غير النقدي عن السلطات السياسية الراسخة. وفي هذه الحالات تتحجر رموز الجماعة وتتوثن، أي تتحول إلى أكاذيب لتبرير شرعية السلطة. وعلى العكس من ذلك تماماً، يوجد «مخيال» القطيعة، أو خطاب اليوتوبيا الذي يظلّ محافظاً على نقديته لسلطات تختلف مع الأمانة التي يتطلبها «أينٌ آخر» elsewhere، أو مجتمع لم يوجد بعد. لكن هذا الخطاب اليوتوبي ليس إيجابياً دائماً أيضاً. فعلاوة على يوتوبيا الشرعية ذات القطيعة النقدية، يمكن أن يوجد أيضاً خطاب يوتوبي فصامي شديد الخطر يشترع مستقبلاً ساكناً دون أن ينتج الشروط الملائمة لتحقيقه... هنا تتحول اليوتوبيا إلى مستقبل مقطوع الصلة بالحاضر والماضي... مجرّد عذر لاتحاد سلطات مقموعة... وبوجيز العبارة، تكمّلُ الآيديولوجيا بوصفها توكيداً رمزياً للماضي، واليوتوبيا بوصفها انفتاحاً رمزياً على المستقبل، الواحدة الأخرى، وإذا انتزعتا عن بعضهما فقد تُفضيان إلى أنواع شتى من الأمراض السياسية»[7].

لكنّ للأسطورة مخاطرها أيضاً. فبوصفها «مخيالاً» من حيث الجوهر، أو نمطاً رمزياً في التعبير، قد تشوه الأسطورة فهم الجماعة لذاتها بإخفائها الواقع وراء أقنعة الأوهام المثالية. في هذه الحالات، قد يعمينا الحنين إلى عصر ذهبي في الماضي، أو التطلع المحموم لمسيح موعود في

---

(7) بول ريكور: إبداعية اللغة: مقابلة في كتاب ريتشارد كيرني، حوارات مع مفكري القارة الأوربية، مطبعة جامعة مانتشستر، 1984.

المستقبل عن رؤية تعقيدات الواقع الحاضر ومقتضياته. هنا تلعب الاسطورة دور قوة آيديولوجية للتشويه والرياء. ويصير الاستعمال العامي لكلمة أسطورة مرادفاً للوهم.

للتمييز بين الوظيفتين الإيجابية والسلبية للأسطورة لا بدَّ من وجود «تأويلية نقدية». وبهذه الطريقة فقط، يمكن إنقاذ الأسطورة بوصفها توسطاً بنّاءً بين التراث واليوتوبيا، يُبقي كليهما في علاقة توتر إبداعي، وحوارٍ متبادل يسمح بتنشيط التراث وتقريب اليوتوبيا. بإنقاذها هكذا تُنجز اليوتوبيا ممكنها المزدوج في الخلق والنقد: أي كشف العوالم الممكنة المقموعة في واقعنا الحاضر، التي يوفّر لنا كونها عوالم أُخرى بدائل عن النظام الراسخ المستقر. وباشتراع أنماط أخرى من الفهم، وإن تكن على صعيد الخيال، يمكن للأسطورة أن توجه إصبع الاتهام لوجود الوضع الراهن status quo.

كثيراً ما حُمل مشروع الحداثة على أنه قطيعة جذرية مع الماضي. ونجد في الحركات المعاصرة للفلسفة واللاهوت والنظرية الأدبية والنقد السياسي دعواتٍ متكررةً لنزع الأسطورة عن التراث. وطبعاً فإنّ هذا المطلب النقدي في رفع التمويه وكشف الحجاب تصحيح لا غنى عنه للتمجيد الوقائي للتراث بوصفه احتكاراً للحقيقة، برغم أنه يمكن أن يُدفع إلى حدود قصوى متطرفة.

تثير الحاجة المستمرة إلى إعادة تقويم التراث الثقافي سؤال الأسطورة المركزي بوصفها سرداً. وإذا فهمنا السرد على أنه المسعى الإنساني لإضفاء معنى على التاريخ برواية قصة، فإنه يرتبط بالتراث على طريقتين. فبالتأويل الإبداعي الجديد لأساطير الماضي، يُطلق السرد ممكنات جديدة

---

(8) ولتر بنيامين: أطروحات حول فلسفة التاريخ في: إضاءات، تحرير: حنة ارندت، لندن، 1973، ص 57. ويقوم ريكور بشيء مماثل في «الزمان والسرد» جـ 1، =

كانت خفيّة في فهم التاريخ. وبفحصه النقدي للماضي، يُبعد التراثَ عن الامتثالية والمطابقة التي تهدّد دائماً بإخضاعه[8]. ولذلك فإنّ مراعاة هذه القدرة المزدوجة في السرد، تعني مقاومة الانقياد لعادة إقامة مقابلة وثوقية بين «الحقائق الخالدة» في التراث، من ناحية، والابتكار الحرّ في الخيال النقدي من ناحية أخرى. وكما يذكرنا ألاسدير ماكنتاير، فإنّ كلّ تأويل سردي، سواء أكان يتضمن قراءة أدبية أو سياسية للتاريخ، «يحدث في سياق نمط تراثي من الفكر، يتخطى من خلال النقد والابتكار، حدود ما تمّ التفكير فيه في ذلك التراث. . . . وحين تكون التراثات مفعمة بالحياة، فإنها تجسّد استمرار الصراعات»[9]. وهذا يعني أنّ الفعل المعاصر في إعادة قراءة التراث وإعادة روايته يمكن فعلاً أن يكشف مرويات غير مكتملة ومعطلة تنجلي عن ممكنات غير مسبوقة في الفهم. فالنصوص لا توجد في فراغ، مكتفية بعزلتها الرائعة عن السياقات الاجتماعية

= ص 68 ـ 70:

«لا ينبغي فهم التراث على أنه نقل جامد لركام لا حياة فيه. بل يعني، على العكس، وصف التراث بكونه نقلاً حياً لإبداع يمكن تنشيطه دائماً بالعودة إلى أكثر اللحظات ابتكاراً في التأليف الشعري. . . إن تشكيل تراث ما يعتمد على تفاعل عاملين هما الابتكار والترسب. . . يظلّ الابتكار سلوكاً تحكمه القواعد. لأنّ عمل الخيال لا يأتي من فراغ. فهو يرتبط بطريقة أو أخرى، بالنماذج التي يوفرها التراث. ويظلّ نطاق الحلول واسعاً بين قطبي التكرار الذليل والإنحراف المحسوب، مروراً بجميع درجات التشويه المنظم. وتقف الحكايات الشعبية والأساطير والمرويات التراثية قريبة من قطب التكرار. لكننا حالما نترك وراءنا ميدان هذه المرويات التقليدية حتى يصير الإنحراف قانوناً. . . مع ذلك يظل إمكان وجود الإنحراف قائماً في العلاقة بين النماذج المترسبة والأعمال الفعلية. ومن دون حالة الانشقاق المتطرفة هذه، يكون نقيض القبول الذليل. ويشكل التشويه المحكوم بالقواعد المحور الذي تنتظم حوله مختلف تغيرات النموذج من خلال القبول. وصنوف القبول هذه هي التي تضفي صفة التاريخية على الخيال الإبداعي، وتجعل التراث السردي ممكناً».

(9) ألاسدير ماكنتاير: ما وراء الفضيلة، لندن، 1981 ص 206.

والتاريخية. وليس التراث نفسه بالنصب الفخم القائم فيما وراء الزمان والمكان. بل هو، كما أكّد پول ريكور، بناء سردي يتطلب عملية إعادة تأويل مفتوحة النهاية. وبالتالي، فإنّ معاينة التراث تعني أيضاً معاينة الوعي، بمعنى التمييز النقدي بين التأويلات المتصارعة.

لقد ركز أكثر نقاد الأسطورة المعاصرين على وظيفتها الآيديولوجية بوصفها وعياً مموِّهاً. ويسمّي پول ريكور هذه المقاربة «تأويلية الشك». وهي تؤول الاسطورة بأنها خطاب مقنَّع يُخفي معنى واقعياً تحت معنى متخيَّل[10]. وهي تندب نفسها لمهمة إزالة القناع عن هذا الوهم، وكشف الحجاب عن الحقيقة الخفية.

وكثيراً ما يستمد المشروع الحديث في كشف القناع عن الأسطورة، دوره من مناهج البحث التي طوّرها ماركس ونيتشه وفرويد ـ وهم معلمو الشك الثلاثة، كما يدعوهم ريكور. لقد بلور نيتشه تأويلية جينالوجية (نسابية) كانت تريد متابعة أثر الأساطير حتى تصل بها إلى إرادة قوة ضمنية (أو في حالة الأساطير الأفلاطونية والمسيحية عن تعالي العالم الآخر، إلى سلب إرادة القوة هذه). وطوّر فرويد تأويلية تحليلية ـ نفسية رأت في الأساطير طرائق لإخفاء الرغبات اللاشعورية. هكذا، مثلاً، رأى فرويد في كتاب «الطوطم والمحرّم» الأسطورة باعتبارها استبدالاً لموضوعات بدائية ضائعة توفر تكثيفاً رمزياً للذائذ محرَّمة. وعلى غرار هذه، يُقال عن الأساطير الدينية إنها تمثل نوعاً من «العصاب القهري» الجماعي، حيث تختفي الدوافع الليبيدوية وراء آليات تسامي بالغة التعقيد. وهناك ثالثاً، ماركس الذي اقترح تأويلية نقدية «للوعي الزائف» كانت تهدف إلى كشف الارتباط المقنّع بين الأساطير الآيديولوجية (أو البنى الفوقية) والوقائع

---

(10) پول ريكور: نقد الدين في «فلسفة پول ريكور: إضمامة من أعماله» تحرير: تشارلز ريغين، وديڤيد ستيورات، 1978.

الضمنية للهيمنة الطبقية كما يوضحها الصراع حول ملكية وسائل الانتاج (أو البنى التحتية). هكذا، عند ماركس، تمثل الأسطورة ذات التحقق اللازمني والمتعالي ـ سواء أكان مصدرها الدين أم الفلسفة أم الفن ـ قناعاً آيديولوجياً للواقع التاريخي الذي يرمي إلى الاستغلال الاجتماعي الاقتصادي.

حين نؤكد ضرورة هذه الستراتيجيا الهادفة إلى نزع الاسطورة، لا بدَّ أن نسأل، أليس هذا النقد نفسه عرضة للنقد أيضاً؟ وبهذه الطريقة، قد نتمكن من تمييز بعد آخر أكثر تحريراً للأسطورة، هو البعد اليوتوبي الأَصيل، فيما وراء بعدها الآيديولوجي السلبي. فقط عن طريق تكملة تأويلية الشك بما يدعوه ريكور «تأويلية الإثبات»، نبدأ باستشفاف ممكنات الاسطورة للمشروع الترميزي الإيجابي الذي يتخطى محتواها المزيف[11]. الأسطورة وظيفة آيديولوجية. لكنها أكثر من ذلك أيضاً. فما أن تكشف تأويلية الشك القناع عن الدور التغريبي للاسطورة بوصفها وسيلة مطابقة آيديولوجية، حتى تبدأ مهمّة التأويل الإيجابي. ويصرّ ريكور على أنّ للتأويلية واجباً مزدوجاً: أن «تشك» وأن «تصغي». فبعد أن تنزع الاسطورة عن آيديولوجيات الوعي الزائف، تجتهد في كشف الرموز اليوتوبية عن الوعي المحرِّر. وهذا يعني التمييز بين البعدين التزييفي والانعتاقي (أو التحريري) للاسطورة.

تتعلق ترميزات اليوتوبيا بأُفق الاسطورة المستقبلي. ولا تركز تأويلية الإثبات على الأصل (arche) الخفي وراء الأساطير، بل على الغاية (eschaton) المنفتحة أمامها. لهذا تريد أن تحرّر الرموز الأسطورية من

(11) لمزيد المناقشة عن هذه العلاقة بين الآيديولوجية واليوتوبيا، انظر: ريكور: التأويلية والعلوم الإنسانية. ومرجع ريكور المذكور في الهامش (1). وانظر أيضاً كارل مانهايم: الآيديولوجيا واليوتوبيا، لندن، 1936، وفردريك جيمسن: جدل اليوتوبيا والآيديولوجيا، في «اللاشعور السياسي»، لندن، 1981.

الهيمنة الرجعية، وأن تبيّن أنه ما أن يتم تبديد الوظيفة المموّهة حتى يكون بإمكاننا أن نكتشف استباقات يوتوبية أصيلة لعوالم ممكنة من الحرية والعدالة. وتتيح التأويلية الإيجابية مجالاً لإنقاذ الأساطير من المظالم الآيديولوجية للتعصُّب المذهبي، أو القومية، أو الاضطهاد الطبقي، أو المطابقة الاستبدادية (التوتاليتارية)، وهي تقوم بذلك باسم مشروع حرية عالمي، وهو مشروع لا تُستثنىٰ منه عقيدة أو أمة أو طبقة أو فرد. ويختلف المضمون اليوتوبي للاسطورة عن مضمونها الآيديولوجي في كونه شاملاً inclusive. فهو يفتح الوعي الإنساني على هدف تحريري مشترك، بدلاً من أن يغلقه في تدابير أمنية موروثة.

وحيث فسّرت تأويلية الشك الأسطورة على أنها طمس لبعض الوقائع الأصلية (مثل إرادة القوة، أو الرغبات اللاشعورية، أو شروط الانتاج أو الهيمنة المادية)، تعمل تأويلية الإثبات بافتراض أنّ الأسطورة لا تخفي فقط معنى موجوداً من قبل، بل تكشف عن آفاق معنى جديدة أيضاً. وهكذا بدلاً من تأويل الأساطير فقط من خلال إحالة الدرجة الأولى إلى سبب مقرَّر سلفاً يختفي وراء الأسطورة، تكشف عن إحالة من الدرجة الثانية إلى «عوالم ممكنة» تشترعها الأسطورة. بعبارة أخرى، تبيّن احتمال وجود معنى بعيد ulterior للأساطير بالإضافة إلى معناها القريب anterior ـ أي وجود أفق غائي يتطلع إلى الأمام، إلى جوار الأفق الأصلي الذي ينظر إلى الخلف. فليست الأسطورة مجرد حنين لعالم منسيّ. بل إنها تشكّل على حدّ تعبير ريكور، «كشفاً لعوالم غير مسبوقّة، وانفتاحاً على عوالم أخرى ممكنة تسمو على حدود عالمنا الفعلي المستقرّ» وتقوم بوظيفة «بعث اللغة وتجديدها»[12].

---

(12) پول ريكور: الأسطورة حاملاً للعوالم الممكنة: مقابلة في كيرني: حوارات مع مفكري القارة الأوربية ص 36 ـ 45.

هذا التمييز المعرفي (الابستمولوجي) بين أُفقي الأسطورة (أعني أفق الأصول وأفق الغايات) يتضمن أيضاً بُعداً أخلاقياً. فليست الأساطير حيادية كما جعلتنا الاثنولوجيا الرومانسية نعتقد. بل تصير أصيلة وحقيقية أو غير أصيلة وزائفة استناداً إلى «المصالح» التي تخدمها. وهذه المصالح، كما بيّن هابرماز في كتاب «المعرفة والمصالح الإنسانية»، يمكن أن تهدف إلى التحرير النقدي أو الهيمنة الآيديولوجية. هكذا يمكننا القول إن الأساطير الدينية عن الملكوت، مثلاً، قد تؤوّل إمّا بوصفها أفيوناً للمقموعين (كما لاحظ ماركس) أو ترياقاً ضدّ هذا القمع (كما يذكرنا لاهوت التحرر). وعلى غرار ذلك، يمكن القول إنّ الأساطير القومية قد تستعمل لتحرير الجماعة، أو لحبس تلك الجماعة في إطار العصبية القبلية.

وهكذا، فلا غنى عن الدور النقدي للتأويلية. لكنّ هذا لا يعني أن نختزل الرموز الأسطورية إلى وقائع حرفية فقط. بل هي تدعونا إلى حلّ النوايا الخفية ومصالح الأسطورة، لكي نميّز بين دورهما في «التفسير» الآيديولوجي، (الذي يريد تبرير الوضع الراهن على نحو وثوقي أو لا عقلاني) وبين دورهما في «الاستكشاف» اليوتوبي (الذي يتحدى الوضع الراهن بالكشف عن طرائق بديلة لفهم عالمنا). ويجب ألاّ نخلط هنا بين نزع الأسطورة demythologizing، بوصفه مهمّة ضرورية للفكر النقدي، وبين موت الأسطورة demythizing، الذي يُفضي، كما يوضحه ريكور، إلى إفقار وضعي للثقافة[13].

---

(13) عن هذا التمييز بين الوظيفتين «التفسيرية» و«الاستكشافية» للأسطورة، وعن الاجراءين النقديين في نزع الأسطورة demythologization، وموت الأسطورة demythization انظر: پول ريكور: رمزية الشر، نيويورك، 1967، ولغة الإيمان، في الفصلية Union Seminary Quarterly، العدد 28، 1973. وانظر أيضاً: رودولف بلتمان: لاهوت العهد الجديد، لندن، 1952. وأيضاً: بلتمان وياسبرز: الاسطورة والمسيحية، نيويورك، 1957.

تتسم أزمة الحداثة، جزئياً على الأقل، بانفصال الأسطورة عن التاريخ، وهو طلاق يتضح في رفع سمة القداسة عن التراث desacralization. لكنّ ذلك يمنحنا مسافة نقدية مناسبة. وهذا يعني بأننا لم نعد عرضة للوهم الآيديولوجي بأنّ الأسطورة تفسّر الواقع. وليس من المرجح أن نعود الآن إلى إرتكاب خطأ الاعتقاد بأن الأسطورة تقدم تفسيراً علمياً حقيقياً للتاريخ. وفي الحقيقة يمكن الزعم أنّ نزع الأسطورة عن الوظيفة الآيديولوجية للأسطورة هو الذي يسمح لنا أن نعيد اكتشاف وظيفتها اليوتوبية الأصيلة. أو بعبارة أخرى، بعد إقصاء التشويه الآيديولوجي للأسطورة بوصفها تفسيراً زائفاً للكيفية التي توجد عليها الأشياء، صرنا الآن أحراراً في تقدير الدور الرمزي للأسطورة بوصفها استكشافاً للكيفية التي ينبغي أن توجد عليها الأشياء. هكذا بدأنا نعرف أن فضيلة الأسطورة تكمن في قدرتها على احتواء معنى أكثر من المعنى الذي يحتويه التاريخ، الذي هو صحيح من الناحية الموضوعية. وهذا ما يدعوه ريكور «إنقاذ الأسطورة» بنزع الأسطورة عن ضلالاتها ومفاسدها الآيديولوجية. ويعني إنقاذ الأسطورة من الآيديولوجية حمايتها بوصفها «شعرية الممكن»[14].

أخيراً، فإنّ ما نحتاج إليه هو جدل تأويلي بين عقل logos نقدي وحبكة muthos رمزية. ومن دون الاحتراس الدائم بالعقل، تظلّ الأسطورة مرتعاً لجميع أنواع الضلالات. إذْ ليست الأسطورة أصيلة أو غير أصيلة بفضل جوهرها الداخلي، بل تعتمد مشروعيتها على التأويل الخاص الذي يضفيه عليها أي جيل من أية جماعة تاريخية. بعبارة وجيزة، ليست الأسطورة حسنة ولا سيئة، ولكنّ التأويل هو الذي يجعلها كذلك.

---

(14) انظر مناقشتنا لهذه الموضوعة في كيرني: شعرية الممكن، باريس، 1984.

ينطوي كل نظام أسطوري على صراع متواصل من التأويلات، ويستلزم هذا الصراع عنصراً أخلاقياً مركزياً. ومن واجبنا الأخلاقي أن نضمن انضمام الحبكة والعقل والجمع بينهما دائماً، بحيث تؤدي المرويات التراثية وظيفة وساطة تحرير عالمي بدلاً من تمجيد إحدى الجماعات على حساب استثناء الأخريات جميعاً. إذ «لا يمكن للتحرير أن يكون استثنائياً» كما يلاحظ ريكور محقاً. «ففي العقل الأصيل، مثلما في الأسطورة الأصيلة، نجد اهتماماً بالإنعتاق العالمي للإنسان»[15].

يبدو أنّ أفضل ضمانٍ لهذا الاحتمال الكوني في الأسطورة يكمن في أن تؤوّل النظرة اليوتوبية المتطلعة للأسطورة تأويلاً نقدياً نظرتها الآيديولوجية المتراجعة بحيث يظلّ أفق التاريخ مفتوحاً. ولذلك تقرّ التأويلية النقدية للأسطورة بحاجتنا إلى «الانتماء» إلى مرويات التراث التاريخي الرمزية، وتحترم في الوقت نفسه الحاجة إلى «النأي» بأنفسنا عنها. وإذ نتجاهل دعاوى «الانتماء» إلى فهم قبلي تراثي، فإننا نغامر برفع العقل إلى مرتبة المعرفة الحيادية المطلقة. هنا يخضع الإنسان للإغراء الهيغلي أو الوضعي بتجاهل التناهي التاريخي للوعي الإنساني. ويتمثل الخطر المحدق بالعقل الذي يستغني عن كل المرويات التاريخية التراثية في أنه ينحط إلى عقلانية تخدم ذاتها، أي يصير العقل العلمي، بوصفه غاية مطلقة في ذاتها، آيديولوجيا جديدة قائمة بذاتها. وهذا هو السبب

---

(15) ريكور: الاسطورة حاملاً للعوالم الممكنة، ص 39 ـ 42.

(16) پول ريكور: العلم والآيديولوجيا، ص 245. وانظر مناقشة ريكور لجدال هابرماز/ غادامير التأويلي في هذا الوئام بين الانتماء والمسافة النقدية في: التأويلية ونقد الآيديولوجيا، في «التأويلية والعلوم الإنسانية» ص 63 ـ 100. وأيضاً تحليلاته الأحدث زمناً في «محاضرات في الآيديولوجيا واليوتوبيا»، 1986، و«من النص إلى الفعل: مقالات في التأويلية، جـ 2، باريس، منشورات دي سوي، 1990، ولا سيما القسم الثالث، الموسوم: «الآيديولوجيا واليوتوبيا والسياسة» ص 281 ـ 406.

الذي يجعل ريكور يصرّ على كون النقد العقلاني للأسطورة «مهمة يجب أن تُباشَر دائماً، دون أن تكتمل من حيث المبدأ أبداً»[16]. وبالطبع، نحن ملزمون أيضاً بمراعاة المسافة النقدية الفاصلة عن أساطير التراث. لأن فهمنا يظلّ، من غير هذه المسافة النقدية، عبداً أسيراً للتعصب الأعمى للتاريخ. وعلى الأسطورة، لكي تظلّ وفية بوعدها اليوتوبي، أن تمرَّ بالمنعطف التطهيري للنقد.

V

السرد والتجربة الفلسفية

جوناثان ري

«يشترك الحكواتيون العظام كلهم في أنهم يصعدون ويهبطون في درجات تجربتهم كأنهم في سُلَّم. ذلك أن سلَّماً يمتدّ نزلاً حتى باطن الأرض، ويتلاشى صعداً في الغيوم، هو صورة للتجربة الجماعية التي لا تشكل عندها حتى أعمق الصدمات في تجربة أي فرد، أعني الموت، أي عائق أو حاجز».

ولتر بنيامين[1]

إنني لمقتنع بالغ الاقتناع بوجهة نظر پول ريكور في أنّ السَّرد هو البنية الأساسية في تجربة الزمن التي ليس لديَّ ما أقوله عنها حقاً. غير أنّ هناك ما يبدو لي مكاناً فارغاً في محاججة ريكور، حيث كان يتوقع المرء تطوراً تأملياً مثيراً. إذ في حين تقنعنا تأويلات ريكور لبروست وولف، ومان، وبروديل بأنّ الروايات وكتب التاريخ تدعو إلى فهم ظاهراتي جذري للسرد، لدى القراء والكتاب معاً، فإنها تتركنا نتساءل أيضاً ما إذا كان

(1) ولتر بنيامين: الحكواتي (1936) في حنة ارندت (تحرير): إضاءات، لندن، 1970، ص 102.

الشيء نفسه يصحّ على الأعمال النظرية، ولا سيّما الفلسفية منها، بل ربّما على كتاب ريكور نفسه[2].

وفي الحقيقة فإنّ «الزمان والسرد» كتاب مروّع تماماً، محدّد الموضوعة والمبدأ، ومكتوب بصرامة نموذجية، أعني أنّ بنيته وأسلوبه أُشبه بموسوعة شاملة، لا بقصة شيقة؛ لكن ربما كانت فكرة الموسوعة نفسها تتضمن في الأساس موضوعة السرد، لأنّ كلمة موسوعة encyclopedia تعني من حيث اشتقاقها «دورة تربوية»، ويبدو أنّ مفهوم التربية مبني حول حبكة بدئية، تقود الأفراد في سلسلة من المحن والاختبارات من طور الطفولة، لتقترب بهم شيئاً فشيئاً من شرط الإنسان المسنّ الحكيم. وهذا يعني أنّ المنظر المنصرف للحقيقة الميتافيزيقية، والحكواتي المستعبد بالإمتاع البشري، ربّما كانا يشتركان بأكثر ممّا يظنان، بل ربّما كانا شخصاً واحداً بعينه، ويكتبان كتاباً واحداً بذاته.

إنّ القول بأنّ الفلسفة تماثل السرد وتشبهه، أو ربّما تكون شكلاً من أشكاله يبدو عرضة للاتهام بكونه تحصيل حاصل مبتذل: ففي معاجم بعض الناس بلغت كلمة (سرد) من الخصوبة ما صار يصعب فيه القول بوجود شيء لا تصح عليه، من القصائد الغنائية حتى البراهين المنطقية. على أن محاججتي لن تعتمد مثل هذا المنزع الاصطلاحي. وفي واقع الأمر، سأستعمل كلمة (سرد) بمعنى أكثر تحديداً من المعنى الذي استعمله بها ريكور ومترجموه الممتازون. فهي في كتاب «الزمان والسرد» تعني ما تعنيه كلمة (قصة)، وهذا أمر مناسب، لأنّ هدف ريكور الرئيسي هو أن يتأمل السرد في علاقته بالزمانية. لكنّ السرد، كما يؤكد ريكور، يمكن أن يُقرن بقضايا الشخصية، ولا سيّما من خلال فكرتي «وجهة النظر السردية» و«الصوت السردي». غير أنّ وجهة النظر والصوت (على

---

(2) پول ريكور: الزمان والسرد، شيكاغو، مطبعة جامعة شيكاغو، 1984 ـ 1988.

الخصوص) غائبان عن أكثر طرق تقديم القصص، أو هما في الأقلّ، غير مطورين: وأنا أُشير إلى الملحمة والرومانس والدراما بالذات. فهذه الأجناس تصل إلى تأثيرها بطريقة خاصة في تقديم القصص، (ومثل كثير من المنظرين) أفضل أن أخصَّ كلمة (سرد) لهذه الصيغة بذاتها. فجوهر السرد، بهذا المعنى، أنه مروي، أي أنّ جمهور مستمعيه مدعو إلى التخيل، بنوعٍ من الإسقاط (أو الاشتراع) وهو كون شخص أو شخصية معينة تروي القَصة. ويستخدم الحكواتيون الشفهيون السردَ بهذا المعنى في أجناس المونولوج (المناجاة) وقصص الأطفال. والسرد من خواص الرواية أيضاً. لقد أدلت سيمون دي بوفوار بشهادتها حول سلطة الرواية حين استذكرت مواجهتها الأولى لرواية (مطحنة على نهر إفلوس). وطبيعي أنها كانت تتعاطف مع ماغي شيلفر، ولكنها أيضاً هامت بحبّ الراوي وربما بقدر أكبر. كتبت تقول: «لقد تماهيت بالمؤلفة، وربّما غسل ذات يوم مراهقون آخرون بدموعهم رواية يمكن أن أروي بها قصتي الحزينة الخاصة»[3]. يختار المؤلفون صيغة سردية حين يريدون أن يضفوا أوصافاً خيالية، ذات فروق طفيفة، ولعلها ساخرة على الحيوات الداخلية لشخصيّاتهم، لأنّ السرد يجعل جمهورهم يزن كلّ كلمة يسمعها لا بوصفها أوصافاً لعالم متخيل وحسب، بل بوصفها تعبيرات عن شخصية الراوي أيضاً. فالسرد يضيف بعد الحميمية الشخصية إلى لذّة متابعة القصة.

السرد وفكرة الحداثة

يتعرض القول بأنّ الفلسفة هي السرد، أو مشابهة للسرد، لخطورة الوقوع في شباك نقطتين غالباً ما تُقرنان بالحداثة. فالحداثة (أو مشروع

---

(3) سيمون دي بوفوار: مذكرات ابنة مطيعة، بنغوين، 1963، ص 140.

التنوير) توسم بالإيمان الساذج في إمكان تمثيل الأشياء، ولا سيّما بالمعاني المعرفية (الابستمولوجية) للكلمة. فهي تترجم التمثيل بطريقة هندسية في الأساس: أي إنها تتصدى للعيش في عالم مكانيّ معروض بالكامل تحت طائلة الفحص البصري والإحصاء الرياضي. ولذلك فهي تقمع العوالم الأخرى بعنف، وتقوم بذلك بضمير خالص، لأنها لا تستطيع أن تلاحظ وجودها. وتزهو بعقلانيتها وعلمها، وتدير ظهرها للعاطفة والفضيلة. وتتخذ الحداثة، بحسب صياغة رتشارد رورتي، وثناً من خيالٍ اسمه (العقل) يفترض أن يعكس صورة العالم كما في مرآة، وفي صيغة ألاسدير ماكنتير، ترفض أن تعترف بالحاجة إلى تصور غاية الحياة، وبالتالي تخرج نفسها من إطار التحقق الشخصي الذي تبحث عنه بشكل محموم، وفي صياغة ولتراونغ، تستبدل باللاشخصية الباردة وفورية العالم المرئي (ولا سيّما الصفحة المطبوعة) دفء اجتماع الصوت والزمانية. يكتشف فوكو الحداثة في استبدال التمثيل بالتحليل في «العصر الكلاسيكي»، ويكتشفها هايدغر في ظهور «صورة العالم» التمثيلية، محلَّ «التعبير» ما قبل الحداثوي، ويكتشفها دلتاي في هزيمة «الفكر التشكيلي» لعصر النهضة، أمام المجرّدات الحادّة، القاسية، عند غاليلو وديكارت. بعبارة أخرى، يمكن اعتبار الحداثة فراراً من الزمانية والشخصية، أي بكلمة وجيزة، من السرد.

يبدو أنّ في محور الحداثة نظريةً خاصة في المعرفة والفلسفة. فالمعرفة مرآة، وعمل الفيلسوف هو أن يساعدك على النظر فيها، لا لترى نفسك، وهذا أقصى العجب، بل لترى العالم الموضوعي. فإذا تفككت الاستعارة، فليس هذا سوى عرض من أعراض تهافت المشروع، لذا يبدو الرهان المضمون أنّ حلول ما بعد الحداثة المتوقع جداً سيتضمن عودة لطرق السرد المتواضعة، ورجعى لهيمنتها الصحيحة على العلم المغرور.

تتمثل أكثر الأوصاف تأثيراً للخدع التي تواطأت عليها الحداثة

والفلسفة في «محاضرات هيغل عن تاريخ الفلسفة». قال هيغل إنّ ثقافة الأزمنة الحديثة بدأت مع ديكارت الذي جعل نقطة بدايته في ضرورة أن تصاغ القضايا الفلسفية ويبرهن عليها رياضياً. وهذا ما كان خطأً جسيماً، ما دام المنهج الرياضي لا يتلاءم مع المحتوى التأملي. وهكذا فلكي نفهم ديكارت فهماً صحيحاً، كما يرى هيغل، لا بدَّ أن نخلّص محتوى عمله، الذي هو وحده ذو فائدة كلية، من الشكل الرياضي غير المناسب الذي عبّر عنه فيه ديكارت[4].

لستُ أدري كيف لم يلاحظ أحد درجة المفارقة في أن ينصحنا هيغل بنسيان «الشكل» الرياضي الاستنباطي في فلسفة ديكارت. وليست المفارقة في أن يزهو هيغل بدراسة الفلاسفة بكلماتهم الخاصة فحسب، وليست أيضاً أن لا تكشف كتابات ديكارت الرئيسية (مقال في المنهج، والتأملات)، وهذه واقعة أكثر وضوحاً، أيَّ أثر من آثار الشكل المضجر الذي يعد هيغل بتحريرها منه (فكلاهما مصاغ صياغة واضحة على شكل سرد، الأول كسيرة ذاتية، والآخر كيوميات). وتنحصر المفارقة في أنّ هيغل ما كان يجب أن يرحّب بالتناقض المزعوم (إن لم يكن المتخيل) بين الجوهر التأملي لفلسفة ديكارت والصدفة الرياضية باعتباره جوهر الحداثة: وكان يمكنه أن يقول إنّ مضموناً سردياً تنكرّ بوصفه نقيض القضية للسرد.

يُفضي بي هذا إلى ثاني النقطتين المعروفتين اللتين ذكرتهما عن الحداثة. ويمكن التعبير عنها أيضاً من خلال الفلسفة والسردية. في هذه النظرة ـ التي تقترن بصفة خاصة بما بعد البنيوية، لا تتمثل خطيئة الفلسفة الحديثة في قمعها السردية، بل في عرضها المفرط على سرير بروكرست[*] ـ سواء من الناحية الزمنية (التاريخية) أو من الناحية الشخصية

(4) هيغل: محاضرات في تاريخ الفلسفة، لندن، 1892 ـ 1896، جـ 3 ص 282، 224.

(*) كان بروكرست قاطع طريق يوناني يعرض من يلتقي بهم على سريره، فإذا كانوا أطول منه، اقتطع الزيادة، وإذا كانوا أقصر أطالهم (م).

(الإنسانوية): من هنا افتتنت الحداثة بحكاية كبرى واحدة، تروي رحلة الإنسان الكبرى لاكتشاف ذاته:

يبدو، إذن، أنّ الفلسفة الحديثة تتعرض للانتقاد أوّلاً لإهمالها السرد، وثانياً لافتتانها به. بالطبع لا داعي للوم منظري الحداثة على هذا التضارب. يمكن مثلاً القول إنّ الحداثة الأولى (لنقل حتى عام 1800) كانت مضادة للسرد، في حين أنّ الحداثة الحديثة هي العكس. وقد يكون أكثر معقولية أن نقول إن كلا الدافعين المتناقضين حاضر في العالم الحديث، وأنّ هذا بالضبط هو عُصاب الحداثة والفلسفة الحديثة: كلتاهما تدّعي أنّها نفيٌ للسرد، الذي يشكّل في حقيقة الأمر عنصرها الأساسي، فكلتاهما عرضةٌ للإكراه السردي الذي لا تستطيعان السيطرة عليه ولا الاعتراف به. ومن هنا فإنّ عُسر الحضارة ناشىء عن الرجعى المتكررة بصورة مستعرة للسرديّة، التي تحاول فلسفتها، عبثاً، أن تقمعها.

النظرية والممارسة

مهما كان تشخيص الاعتلالات الفلسفية للحداثة جذاباً بهذا الشكل، فإنّ فيها شيئاً ما ينفرني منها ـ وذلك هو أسلوب المحقق الماكر، الذي يدقق في العلاقة بين الفلسفة والسرد، ملوّحاً، وهو يزهو بانتصاره، بما عثر عليه من نتائج، وكأنها أثبتت سرَّ الجريمة: فقد ظهر أنّ الفلاسفة أنفسهم الذين كانوا يحضّون على دعاوى الابستمولوجيا الخالية من المنظور والميتافيزيقا المجرّدة عن الزمن، هم عند الممارسة، طافحون بالسرد، أي بعبارة أخرى بالزمن ووجهة النظر الشخصيّة. ولكن حتى لو صحَّ أن الفلاسفة يروون القصص على نحو نموذجي، وأنّ هذه القصص، وفيها ما فيها من مفارقة، هي نداءات لإمكان التعالي بقصّ القصص، فسيكون ذلك دليلاً على تعقيد أفكارهم، أكثر مما هو إظهار لوقتهم ووقتنا الذي أضاعوه في مغامرة لم يظهر مكرُ تهافتها إلاّ الآن. ولعلّ من الواجب

نصح مشخصي أمراض الحداثة أن يشهدوا تناقضاتهم قبل أن يوجهوا النصح والعلاج لأمراض الآخرين. (لا بدَّ أن يتأملوا، مثلاً، ألم تتأثر أفكارهم عن الحداثة والفلسفة بعدوى تعصب اللحظة الحاضرة نفسه، وبالنزعة الجوهرية في تصنيف الأجناس الثقافية والحقب التاريخية، التي يرون فيها طاعون العالم الحديث).

للنزعة المضادة للسردية التي يفترض أن تكون جوهرية للفلسفة مظهران: الحرفية، أو الاعتقاد بأنّ المعرفة الحقيقية يُمكن بل يجب أن تُنقل مباشرة وبصورة لا شخصية (حيادية)، أي بدون صوت معين بذاته، وبلا وجهة نظر محددة، والفوريّة، أو الاعتقاد بضرورة امتلاك المعرفة المناسبة مباشرةً وفي الحال، وبذلك تتملّص من شراك الذاكرة الخطاءة. وإنه ليبدو صحيحاً في بعض الحالات في الأقل أن الفلاسفة قد موّهوا على أنفسهم وضللوها بأنّ ميدان المعرفة يمتدّ واسعاً أمام أبصار عقولهم، وأنهم عثروا على الطريقة المثالية والمخلصة بإطلاق لنقله ووصفه. ولعلّ «جون ستيوارت مل»، سليل الفلسفة الفكتورية، أوضح مثال على ذلك. أفلم ينكر «السّرد» بدعوى أنه منشغل بالأعراض الخارجية على حساب الحقيقة الروحية؟ أوَ لم يتخيَّلْ بأنه يستطيع تقديم مدوّنة حيادية بالكامل لحقائق العلم والمنطق؟

ربّما. لكنه، من ناحية أخرى، اشتهر بقناعته بلزوم الشعر (وينبغي الاعتراف، بأنه اشترط أن تكون القصائد قصيرة بما يكفي لتجنيب اختلاطها بالسّرد). بل إنه ذهب إلى أنّ الأوهام يمكن أن تكون على نحوٍ ما «أفضل من الحقيقة». كتب في يومياته:

«إنّ أولئك الذين يظنون أنفسهم قد تطوّعوا، بإسم الحقيقة، لشنّ حربٍ على الأوهام، لا يدركون الفرق بين الوهم والضلال illusion and delusion. فالضلال رأي خاطىء، لأنّه الاعتقاد بشيء على غير ما هو عليه. أمّا الوهم فعلى العكس تماماً، لأنه من متعلقات الشعور، وقد

يوجد منفصلاً تماماً عن الضلال، فهو يكمن في أنه يستخلص للمشاعر من تصوّرٍ ما، معروف أنه ليس بحقيقي، ولكنه أفضل من الحقيقة، عين الفائدة المستمدة منه لو كان واقعاً حقيقياً»[5].

ولو أنك انتقلتَ من مفاهيم «مل» المنهجيّة إلى ممارسته الأدبية والنظرية الفعلية لوجدته، بدلاً من النأي عن السرد، يستثمره حتى آخر الشوط. ويصحّ هذا بجلاء على «سيرته الذاتية»، التي وإن يكن أراد لها أن تكون وصيته الفلسفيّة الأخيرة، فإنها لم تكن تجميعاً للحقائق اللازمنية، بل حكاية مأخوذة بالزمن عن تلاحق الضلالات المختلفة وتواريخها وديمومتها، تلك الضلالات التي فتنت الراوي الخصوصي واستعبدته بوضوح. ويصح أيضاً على «نسق المنطق» الذي كُتب بالروحية نفسها منتبهاً إلى المتوالية التفسيرية مثلما يتوقع المرء من روائي[6]، والذي يفتن قارئه، مثل رواية أيضاً، (وربما يعصيه) بالحضور المتواصل لراوٍ ذي شخصية طليّةٍ أحياناً، كما ينكشف مثلاً، في تحذيراته من «المفاهيم الضحلة والانبثاقات الغافلة للمناطقة»، وفي الطريقة المثابرة التي يقدم بها مل ويرسم العدد الكبير من الشخصيات التي تعّمر صفحاته، ليس فقط «أشباه الشخصيات» (إذا استعملنا عبارة ريكور المفيدة) مثل «التصوف»، بل الشخصيات الفعلية من أمثال: هوبز، وويويل، وواتلي، ودالمبير، وكوليرج، ولاينبز، وحتى جيمز مل، على حياء جداً، (وهو شخصية لا أريد أن أبخسها قيمتها قياساً بأيّ شخص آخر).

«نسق المنطق»، إذن، تنعشه الزمانية وتحييه شخصية الراوي القوية.

---

(5) اليوميات، مادة 11 كانون الثاني (يناير) 1854، وانظر: مقالات «مل» في الأدب والمجتمع، نيويورك، 1965، ص 348.

(6) جون ستيورات مل: نسق المنطق، الأعمال الكاملة، المجلدان 7 و8، مطبعة جامعة تورنتو، 1973 ـ 1974، ص 683 وما بعدها.

بالطبع كان «مل» يؤمن بوجود «حقائق أخلاقية كبرى»، وقد تثير هذه القناعة البالية الطراز ابتسامة سخرية من أغلب نقاد الحداثة. لكنه كان يؤمن أيضاً بأنّ معنى «أكثر القناعات الإنسانية جداً» يكمن «دائماً في ضياعها أو العثور عليها»، وهو اعتقاد سوّغ له تسويغاً واضحاً كتابة الكتب التي تشبه الروايات التي تدور على شخصية ـ هو الراوي ـ على نحوٍ ما، تبحث دائماً عن الحقائق العليا، ولا تصل إليها أبداً. لذلك تعتمد منفعتها أو قوتها على نقل القراء وتعليمهم اعتماداً تاماً، في آخر التحليل، على القبول بالاعتقاد بوجود مثل هذه الحقائق. ولن تبقى هذه الكتب على حالها، إذا اضطرَّ هذا الاعتقاد إلى النزول إلى مرتبة مبدأ الأمل الذي لا تحقيق له، وبالتالي سيختفي أثر المزاوجة الساخرة بين الاعتقاد الفلسفي والممارسة الأدبية، التي يتطلع إليها شراح ما بعد الفلسفة.

بالطبع لا يعني كون فلسفة «مل» سردويةً أنّ كلَّ مَن عداه مثله. وفي الحقيقة فإنّ ميوله إلى الفكر الألماني، وحبَّه «البطولة»، واشمئزازه من نفعية القرن الثامن عشر، قد تجعل منه شخصاً شاذاً بالكامل. من ناحية أخرى، من المدهش، أن نعثر على هذا النمط نفسه تقريباً لدى معلمه المحبوب والمكروه معاً، جيرمي بنتام، الذي ربّما يتخطى إفراطه في تصيّد الحرفية والفورية أكثر حدود الصورة الكاريكاتيرية وحشية للحماقة الفلسفية. فقد كان يعتقد أن المعرفة كلها يجب أن تُقدَّم في «ألواح إجمالية» ومشجّرات تعرض الوقائع كلها في وقت واحد «وكأنها أجزاء متعددة لصورة واحدة بعينها»، وكان يرى، خصوصاً فيما يتعلق بالأغراض الفلسفية والقانونية والسياسية، ضرورة تطهير اللغة من جميع المفردات التي لا يمكن تقديمها في هذه المشجرّات.

غير أنّ إخفاقه المتكرر في إيصال منهجه الإجمالي إلى مرحلة العمل قد أفضى به إلى الاقتناع النهائي بأنّ من العبث أن يحاول إقصاء «الخيالية» و«المجازية» عن اللغة، مهما رغب في ذلك، ومن هنا بدأ يجد لذّة عارمة

في موطن اللاعقل المشوّش هذا (كما كان يراه). ولم يجعل هذا كتاباته تترجرج بين الرزانة المستهجنة والوقاحة الصارمة فقط، بل فتحَها أيضاً، مثل كتابات «مل»، على التأويل السردي، ولذلك يمكن قراءتها بوصفها رواية شطارية picaresque عن هيامه العنيد بالفكرة التي يقرّ الجميع باستحالة تطبيقها عن الافلات من السردية بالتمام والكمال. هكذا إذن يتحول ألدّ الفلاسفة عداءً للسردية إلى رواة هزليين.

التجربة الفلسفية

ليست حالتا «بنتام» و«مل» سوى دليل متناهي الصغر على الشبه العام بين السرد (الذي يُعنى بالشخصية والتجربة الزائلة) والأهداف التقليدية للفلسفة، التي يُفترض على نطاق واسع أنها تناقضها تماماً. لذلك سأختتم مداخلتي بمحاولة نشر الحالة على مساحة أعم.

إذا كانت الأعمال المدعوّة فلسفية تشترك بأيّ شيء سوى الهوية الطارئة التي تمنحها إياها المؤسسات الأكاديمية وفهارس المكتبات، فذلك هو اهتمامها بالمحاججة والجدل. وهناك طريقة أخرى للتعبير عن هذه الألفة، وهي أن الفلاسفة يميلون في العادة إلى استعمال المفردات الحميمة في حديثهم عن المذاهب التي يزمعون دحضها بالحجّة: فهم يشذّبون الخطأ، ويحاولون الوصول إلى أقصى ما فيه من فائدة، ثمّ ينبذونه فجأة، ويكررون انتقاده، مُظهرين التشخيص، لا الإنكار، دون أن يُبرزوا رغبة الانتقال إلى شيء سواه.

ومن الطرق الطبيعية لتقديم هذا النوع من الإجراء، الحوارُ الدرامي عند إفلاطون، حيث تُفضي شخصيات مختلفة بكلماتها دون تدخّل الراوي. غير أن المشكلات تظهر حين يحاول الكتاب أن يحققوا هذه الآثار نفسها دون اللجوء إلى الدراما. في كتاب «مبادىء المعرفة البشرية» نصب «باركلي» الفخ التالي لقرائه: «إننا نرى المظاهر وحدها، لا

الخواص الواقعية للأشياء. أمّا ما هو الامتداد، أو الشكل، أو الحركة لأي شيء واقعاً أو مطلقاً أو في ذاته، فمن المستحيل علينا أن نعرفه»[7].
بالطبع، المشكلة مع هذه الجمل، هي أنها تقول عكس ما يُفترض أن يعنيه «باركلي» واقعياً، ولكن ليس ثمة تحذير ضمني فيها (مثل علامات الاقتباس، أو جملة إطارية مثل «يرى بعض الناس أن. . . .») لتنبيه القراء إلى هذه الواقعة. بل إنك تقترب منها بحذر عن طريق الجمل السابقة عليها:

«إن اللون، والشكل، والحركة، والامتداد، وما شابه ذلك، مما يعتبر مثل غيره من «الإحساسات» في العقل، تُعرف معرفة تامة، وليس فيها شيء لا يُدرك. ولكن لو نُظر إليها كملاحظات أو صور، تُشير إلى «الأشياء» أو «الأنماط الأولية» الموجودة بشكل مستقلّ عن العقل، فسوف تحيط بنا الشكّية من كل جانب. فنحن لا نرى سوى المظاهر».

غير أن المشكلات التي تعرض للمؤلف في تقديم رحلة عبر الخطأ من هذا النوع دون تحصين القراء، يمكن حلّها، إلى حد كبير، باستثمار منبعي السرد الرئيسيين، أعني الزمان والشخصية السردية. ويتوفر أبسط استعمال للزمان حين يُنسب المذهب الذي يُراد معاينته إلى زمن معين في الماضي. ويمكن أن تُعدَّ تواريخ الفلسفة أمثلة على تعميم هذه التقنية، لكن هناك أمثلة أخرى كثيرة: وقد سبق أن ذكرنا «مقال» ديكارت و«تأملاته»، وهناك أيضاً مفتتح كتاب «في إصلاح الفهم» لسبينوزا:

«بعد أن علّمتني التجربة أنّ كل ما حولي من مظاهر الحياة الإجتماعية باطل وعقيم. . . قررت أخيراً أن أبحث عن أي شيء من شأن العثور عليه أو اكتسابه أن يمكنني من التمتع بالسعادة اللامنتهية، القصوى،

---

(7) مبادىء المعرفة البشرية، لندن، 1962، جـ 1 ص 87.

المتواصلة. . . لذلك سألتُ أليس من الممكن التوصل إلى مبدأ جديد. . . دون إحداث تغيير في سلوك حياتي وخطتها الاعتيادية، من أجل هذه الغاية، بذلتُ غاية وسعي، ولكن بلا طائل»[8].

تدعو الوسيلة الثانية ـ أي الشخصية السردية ـ قرّاء الفيلسوف إلى تخيل أو اشتراع صورة محدّدة للذهن الذي يفترضُ أن تصدرُ عنه الفلسفة، وعن العلاقات التي تربطه بالشخصيات الأخرى (وأشباه الشخصيات). وقد يدين كبار كتاب الفلاسفة (من أمثال فتغنشتاين وهايدغر) في قوتهم إلى الطرق التي يتركون بها قراءهم مفعمين بانطباع عميق عن أسلوبهم الشخصي، وهو صوت سردي ـ لا يقل حيوية عن صوت تشارلز ديكنز أو جورج إليوت، تمثيلاً.

ولو أردنا أن نعبّر تعبيراً أقل شكلية عن هذه النقطة، لقلنا إن الفلسفة ضرب من الكتابة المعنية بنوع معين من التجربة. وكما أنّ المراثي تُعنىٰ بفقدان مَن تحب، تُعنى الأعمال الفلسفية بأحداث ينزلق فيها المعنى من بين يديك لتجد بعدها فراغاً أو تفتتاً لقناعات تعودتَ أن ترى فيها صلابة الصخر.

وهذا يعني أنّ قضية الاكتساب الفعلي للمعرفة المطلقة أو الفهم الكامل، وقد يكون هذا لبَّ الفلسفة، ربّما تكون أقلّ أجزائها أهمية. إذ كما كتب كيركغارد في يومياته:

«إنّ من الصحيح تماماً ما تقوله الفلسفة: من أن الحياة يجب أن تُفهم بالرجوع إلى الخلف. غير أنّ هذا يجعل الإنسان ينسى القول الآخر، وهو أنها يجب أن تعاش بالاتجاه إلى الإمام. وكلما تفكر الإنسان مليّاً في هذا، ازداد قناعة بأنّ الحياة في وجودها الزماني لا يمكن أن تكون معقولة

---

(8) في إصلاح الفهم، نيويورك، 1955 ص 1.

تماماً، بالضبط لأنني لن أجد في أية لحظة أنّ بوسعي اتخاذ موقع النظرة المتراجعة إلى الخلف»[9].

أخيراً لعلَّ التأجيل اللانهائي للخطة الحقيقة هو سبب فكرة السُلّم الغائر بعيداً عن متناول موقعنا المحدود، فالغور والانتشار حدّ الاختفاء عن النظر استعارة طبيعية لا لقص القصص وحسب، بل للفلسفة أيضاً، لأنّ هذه الصورة، كما لاحظ بنيامين، «صورة للتجربة الجماعية التي لا تشكل عندها حتى أعمق الصدمات في تجربة أي فرد، أعني الموت، أي عائق أو حاجز»[10].

إنّ وسائل السرد الشخصية والزمانية بإلحاح، التي وصفها ريكور وصفاً مذهلاً، هي إذا لم يخطئني الفهم، مناسبة تماماً لمعالجة تجارب من هذا النوع. وهذا ما يتيح العودة إلى عمله عودة تأملية، لأنّ من شأنه أن يمكننا من فهم عدد كبير من الكلاسيكيات الفلسفية، لا من خلال المقولات المذهبية البالية (مثل الواقعية والمثالية) بل من خلال أنماط بناء الحبكة التي يستعملونها استجابةً لمصاعب التجربة الفلسفية الخادعة.

---

(9) سورين كيركغارد: يوميات سورين كيركغارد، نيويورك، المكتبة الفلسفية، 1960، المقطع 136، ص 111.

(10) بنيامين: الحكواتي، ص 102.

VI

المرويات الكبرى

ج. م. بيرنشتاين

المرويات الكبرى، أو المرويات الشارحة كما تسمّىٰ أحياناً، مرويات من الدرجة الثانية تريد أن تصوغ سردياً، وتضفي مشروعية على، بعض ممارسات أو مرويات الدرجة الأولى الملموسة. نمطياً، تحيل المرويات الكبرى إلى مبدأ مكوِّن أخير أو غاية نهائية telos، فهي تريد أن تضع الممارسات الموجودة في موقع تقدم باتجاه المبدأ المكوِّن أو الغاية النهائية، أو تراجع عنه. ولأنّ المرويات الكبرى خطابات من الدرجة الثانية، فلا يمكن التثبتُ منها تجريبياً مباشرة، وقد جعلها هذا عرضة لشكوك التجريبيين والوضعيين وكلِّ مَن يعد خاصة التثبت التجريبي معياراً لقيمة المعرفة. ولأن المرويات الكبرى، تقليدياً، كانت تريد أن تصوغ التجربة التاريخية بألفاظ نهائية في الفهم الإنساني ـ الحق، الخلاص، الخير، السلام، السعادة... إلخ فقد صارت عرضة لشكوك مَن يريدون نقد الميتافيزيقا (أو هدمها أو تفكيكها أو إسقاطها). لقد جعل كبر المرويات الكبرى منها أهدافاً عالمية للشك تقريباً. علاوة على ذلك، فقد أهملت الأسباب الداعية لممارسة القص الكبير، وهي تحديداً، مطاليب القص الكبير بأن تصاغ موضوعاته تاريخياً، إذ من خلال التاريخ وحده تتشكل الأشياء الإنسانية وتُفهم. إذن ربما تكون هناك قصة يجب روايتها

عن المرويات الكبرى. لذلك دعونا نبدأ. . .

في سالف العصر والأوان، كتب أحدهم: «لا بدَّ من تفسير التاريخ الكوني ورفضه». بعد ذلك وفي مكان آخر، نقرأ: «لقد فقد معظم الناس الحنين للمرويات الكبرى المفقودة»[1]. كيف نوفّق بين هذه الدعاوى؟ كيف يجب أن نفهم الفرق بين «أدورنو» و«ليوتار» في قضية المرويات الكبرى حين يحيلنا كلاهما، بفهم متشابه للحداثة/ ما بعد الحداثة، بصراحة لا مزيد عليها، في تحليلاتهما للفن الحديث، وإن لم تحلْ هذه التحليلات نفسها ـ أيجب أن نفهمَها بوصفها سرداً شارحاً؟ ـ إلى أننا قصص مختلفة أين وعمَّنْ؟ في طرحي هذا السؤال، لا أعدّ ضروري إنكار التاريخ الكوني الذي يجب أن نفسّره من هنا رمزاً لتاريخ آخر وسرد آخر، أمراً خلافياً. يمكن للمرء أن يسمّي هذا التاريخ الآخر، مثلما سمّاه أدورنو، باليوتوبيا، لكنّ ذلك يخبرنا فقط كيف سيكون هذا التاريخ آخر، وكم سيختلف سرده عن السرد الحالي المحكوم بالقدرية. وفي إدعائه أننا كان ينبغي أن ننكر التاريخ الكوني، الذي هو تاريخنا، لا يقترح أدورنو أنّ اليوتوبيا هي فضاء اجتماعي وراء التاريخ، أو وراء القص الشارح، بل يدّعي أنّ هناك شكلاً آخر من الممارسة التاريخية وإحساساً آخر بالسرد الكبير يُفلتُ من كونية الحداثة القمعية. والتاريخ الكوني «الواجب تفسيره» ينزع المشروعية de - legitimate عن الحاضر، ومن هنا يجب أن يُنكر، ولكن لأنّ هذا التفسير وهذا الإنكار يناقضان عمل المشروعية المعياري الذي يشكّل أساس ممارسة السرد الكبير، إذن فمما يتفق مع مبدأ النقد

---

(1) الاقتباس الأول من: ثيودور أدورنو: الجدل السلبي، ترجمة: إي. ب. آشتن، لندن، 1973، ص 320. والاقتباس الثاني: جان ـ فرانسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، تقرير عن المعرفة، ترجمة: بننغتن وماسوري، مطبعة جامعة مينسوتا، 1984 ص 41 [واعتمدت في المتن الطبعة العربية الصادرة عن دار شرقيات: ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة: أحمد حسان، القاهرة، 1994ـ المترجم].

الجوهري، حيث نقارن مفهوماً بواقع يعجّل به مسلّماً، أن يستلزم هذا التناقض «حنيناً» لسرد كبير آخر. لكنّ التخلي عن مفهوم لأنه يخفق في أن يماثل واقعاً معيناً، يعني جعل ذلك الواقع حَكَماً مطلقاً على العقل والعقلانية، وبالتالي التخلي عن بقايا فكرة العقل النقدي.

من المفارقة التاريخية، أن يدّعي أدورنو ضدّ ليوتار، إنّ ما يبدو أفولاً للتاريخ الكوني التنويري هو في حقيقته تحققه الشيطاني. ولا يستلزم هذا «حنيناً» لسرد آخر كبير، إلا إذا توسّع معنى السرد الكبير بحيث يتجنب ضرورات التاريخ الكوني التنويري الذي يجعله شيطانياً. وهدف هذه الورقة أن تقدم مخططاً بهذا المعنى للسرد الكبير.

يحتلّ الفهم المشابه للفن الحديث، في فهم كلّ من أدورنو وليوتار للحداثة، ولمكانة المرويات الكبرى فيها، موقعاً مركزياً، ولا بدَّ لنا أن نبدأ (ثانية) من ذلك الفهم.

[1]

يحاول كلّ من أدورنو وليوتار أن يطوّر جماليات تتباهى بمكانة فكرة التجاوز أو اللا ـ هوية فيها[2]. ويوسّع ليوتار موقعه من خلال تثبيت فكرة «كانط» عن التسامي على فكرتيه في الذوق والجمال. ومثل أدورنو، يرى ليوتار أنّ أنظمة الفن الحديث، المهيمنة، اللا طليعية، يجب أن يحكمها منطق الهوية، سواء أقسنا هذا المنطق من خلال مطلب سياسي ما لإنتاج الصور «الصحيحة» أو المرويات «الصحيحة» أو الأشكال «الصحيحة»، أو

(2) من اجل مقارنة جديرة بالثناء بين جماليات ليوتار وجماليات أدورنو، يختلف غرضها كلياً عن غرضي هنا، انظر: البرخت ڤيلم: في جدل الحداثة وما بعد الحداثة، مجلة الممارسة الدولية، المجلد 4، العدد4، 1985، ص 337ـ362.

من خلال آيديولوجيا واضحة لأي شيء «يصلح»، أي ما يحكمه في الواقع النقود وقانون السوق (الوضع ما بعد الحداثي ص 76 والعربي ص 105). هذان هما منطقا الواقعية الحديثان، وفي الحالة الأولى، تعادل الواقعية المطابقة بين عملٍ ما وسياسة ثقافية معينة، بينما لدينا، في الحالة الثانية واقعية «تتسع لكلِ الاحتياجات بشرط أن تكون للإتجاهات والاحتياجات قوة شرائية» (ص 76، العربي ص 105). وتسمح الأعمال التي تتحقق بما يتلاءم مع أحد هذين المنطقين، بتثبيت المرجع المشار إليه، وهو تثبيت يؤدي على نحو باهر مهمة «الحفاظ على مختلف صور الوعي من الشك» (ص 74، العربي ص 104).

يماثل إثبات المعنى، وإثبات الهوية والاتصال والفهم، أي ثمار الفن، عند ليوتار، نموذج «كانط» في أحكام الذوق الجمالي، التي تقضي بأن كذا وكذا جميل، لأنَّ هذه الأحكام تقوم على أساس معادلة بين عمل ما وقدرتنا على إيجاد أحكام إدراكية نهائية. ويميّز الانسجام بين الخيال والفهم، الذي يبرّر أحكام الذوق، موضوعات الاستجابة التي صيغت أحكام الذوق رداً لها، بما يتساوق مع قدرتنا على إعطاء حدوس تحت أقنعة مفاهيم، دون أن نقوم بذلك فعلاً في هذه الأحكام. من هنا، فإنّ أحكام الذوق إدراكية «صورياً»، في حين أنها، فعلاً ومضموناً لا ـ إدراكية. ولأنَّ أحكام الذوق إدراكية صورياً، فهي تسمح بالاتصال والاتفاق والإجماع، تسمح لنا بأن نعتقد بأنّ زادنا الإدراكي الموجود قد تحقق له مجاله الكافي لفهم كل ما يقف أمامه.

يثبّتُ الجمال الواقعية، وهذا ما يجعل الجمال والذوق في خلاف مع الحداثة، ما دامت «الحداثة في أي عصر ظهرت، لا يمكن أن توجد دون نسفٍ لليقين، ودون اكتشاف افتقار الواقع للواقع، بجانب اختراع ضروب جديدة من الواقع» (ص 77، العربي ص 106). أنّ مفهوم «كانط» عن التسامي هو صورة لمبدأ لازم عن فن نسف الواقع والإيمان، أي نفي

المعنى النهائي، الذي يراه ليوتار مبدأ الحداثة المكوِّن. يحدث الشعور بالتسامي حين:

«يخفق الخيال في تقديم شيء قد يناظر المفهوم، ولو مبدئياً فقط. . . ونستطيع إدراك اللامتناهي العظمة، اللامتناهي القوة، لكن كلّ تقديم لشيء، يُقصد منه جعل العظمة أو القوة «مرئية» يبدو لنا غير ملائم بصورة مؤلمة. فتلك أفكار لا سبيل إلى تقديمها» (الوضع ص 78، العربي ص 106).

إن تقديم الفكرة القائلة بأنّ ما لايقدَّم يوجد هي المهمة التي ينهض بأعبائها الفن الحديث. غير أنّ قول هذا لا يعني قول شيءٍ مختلفٍ جداً عن أطروحة أدورنو التي تجعل من مفهوم كانط اللامفهومي عن أحكام الذوق نقطة انطلاق لها، في أنّ الأعمال الفنية الحديثة تتوسل بشكل من الوحدة أو الجمع بين العناصر التي لا تتناسب مع جميع نماذج الوحدة المفهومية. وليست الأعمال الفنية لا إدراكية، عند كليهما، بل إدراكية سلبيّاً، إذ يحدّد كلاهما مبدأ الفن الحديث بأنه النفي المتواصل لأشكال المعنى. العمل الحديث، عند ليوتار وأدورنو، لا يتماهى مع أنماط الترتيب الموجودة، فالأعمال التي تقاوم هي أفعال مقاومة ضدّ كل ما يتوفر تحت أيدينا من مفاهيم يمكن بها القول عن أيّما شيء إنه «عين» same سواه أو مطابق له. الأعمال الفنية الحديثة، عند أدورنو وليوتار، تجاوز لأشكال المعنى المفهومة، وتجاوزها (المنظم والمتماسك) هو الذي يجعلها حديثة.

مع ذلك، هناك صعوبة في هذه الموازنة أو المطابقة بين أدورنو وليوتار، لأنّ ما يدلّ عليه تجاوز الفن الحديث عند كل منهما مختلف جذرياً. عند أدورنو، تمثل الطبيعة شبه ـ الإدراكية للأعمال الفنية الحديثة «تحدياً» للمفهوم التنويري السائد عن النظام والمعنى والحقيقة (الحقيقة بوصفها تطابقاً أو كلية. . إلخ) حيث يترجم هذا المفهوم نفسه بوصفه

تحقيقاً للاتجاهات العقلانية الواضحة، التي لم تكن مهيمنة في الحقب السابقة، وهي المفاهيم التي اكتملت أخيراً وبصورة كارثية في منطق العلاقات الرأسمالية التبادلية. يدل التجاوز الجمالي في وظيفته الإدراكية على اغتراب العمل عن الحقيقة بوصفها ما يُدرك من خلال هيمنته، في حين أنه مبدئياً يصوِّر قبلاً في الوقت نفسه إمكان وجود نمط آخر لرواية الحقيقة، ونوع آخر من النظام التصوري ومن الممارسة، وتاريخ آخر. عند ليوتار، يشير الانتقال من أحكام الذوق إلى أحكام التسامي بوصفها نموذجاً آخر لفهم الفن الحديث، إلى صحوة قياساً بما لدى أدورنو، في الدعاوى الإدراكية وفي دلالة الفن الحديث. ويسمح استخدام التسامي صورةً للحداثة لليوتار، بأن يعدَّ الفن المستقل ذاتياً، أي ذلك النوع من الفن الذي يؤدي وظيفته من خلال الاستفهام المتواصل الذي يسأل: «ماذا يمكن أن يسمّى فناً أو أدباً؟» (الوضع ص 75، العربي ص 104) كتحقيق قطعي للحداثة، بحيث يكون مبدأ المعنى السالب باستمرار، والمحرر للعالم باستمرار تعريفاً للحداثة. من هنا يؤكد الفن السامي ما بعد الطليعي عند ليوتار، تأكيداً استكشافياً، نظرته إلى العلم الحديث بوصفه «يُنظرُ لتطوره الخاص باعتباره انقطاعياً، وكارثياً، وغير قابل للتصحيح، ومتناقضاً» (الوضع ص 60، العربي ص 74)، باهتمامه بأشياء غير محسومة، وصراعات تتميز بمعلومات غير كاملة، وكسور، وكوارث، ومغالطات أداتية. السامي، إذن، يصوّر موت المرويات الكبرى بوصفها مصادر للمشروعية، بجعله، مبدأ الحداثة «مرئياً» على نحو استكشافي. وأزعم أن ذلك يعطي الفن الحديث منزلةً أضعف من المنزلة التي تولّدتْ عن تحليل أدورنو، لأنّ الفن الحديث، عند ليوتار، يؤكد فقط الأفق المفهومي المفتوح في أنّ العلم ما بعد الحداثي قد حقق ذاته أصلاً، وبالتالي فلا يمتلك أية دلالة إدراكية مستقلة.

والآن، من اللافت للنظر بالتأكيد، وإن لم يكن من المثير جداً أن

يحاول فيلسوفان متباينان التنظير لطبيعة الفن الحديث بملامسة اللحظات المركزية من جماليات «كانط»، ومن ناحية أخرى، سيكون من المفيد أن نحاول التساؤل عن الفرق بين نظرية أدورنو القائمة على الذوق، ونظرية ليوتار القائمة على السامي. ويجدر بنا أن نشير هنا أنّ إيثار ليوتار للسامي يبدو شاذاً بصورة متميزة، أوّلاً، لأنه لا يوضح، ولا يتضح كيف يستطيع أن يوضح كيف ترتبط الملامح المميزة للموضوع السامي، أي عظمته وقوّته اللامتناهية، بأعمال وإن تكن حديثة دون شك، فإنها غير سامية، بالمعنى الكانطي للكلمة، أيضاً بما لا غبار عليه، وثانياً، لأنه يخفق في السؤال عن «لا مفهومية» أحكام الذوق، أي عجز العمل الفني عن الإنطواء تحت أي مفهوم برغم تكامله العام مع قدرتنا على صياغة أحكام مفهومية نهائية. إذ يمكن نسف الإيمان بطرائق كثيرة.

ما يهمّ هنا هو الاستعمال الذي يسنده ليوتار لنموذج الفن الحديث السامي. ومرة أخرى يوضح الفن الحديث عند ليوتار مشروعاً لا تغذّيه غائية معينة، وبالتالي سرد كبير تبريري لتاريخه المبسوط، بل يغذيه الاستفهام المتواصل من الدرجة الأولى عن طبيعته الخاصة. وما دام التساؤل والاستفهام من الدرجة الأولى يواصل تقدمه من خلال الهزْم المتواصل للأجوبة السابقة عن سؤال (ما الفن؟ ما الرسم؟ ما الأدب؟) فإنّ فكرة المشروعية نفسها من خلال سرد كبير من الدرجة الثانية تصبح باطلة وزائدة.

وقد قيل لنا إنّ هذا هو الوضع (أو الشرط condition) ما بعد الحديث، أي الحديث الواعي لذاته، ليس فقط للفن، بل للمعرفة أيضاً، وليس فقط للفن والمعرفة، بل يُرجى أن يكون شرطاً للحياة الاجتماعية عموماً. الآن حتماً ولزاماً، يَهْزم جدال ليوتار نفسه، ويكتنف نفسه بتناقضاته ومغالطاته، شأنه شأن ديكارت في «مقال في المنهج» الذي يستشهد به ليوتار ممتعضاً بهذا الخصوص (ص 29، العربي ص 49)، لأنّ

الدفاع عن تعليق المشروعية السردية والتاريخية مشروع سردياً، وإن كان نصّ ليوتار، على عكس نص ديكارت، يبذل وسعه لإخفاء أبعاده السردية[3]. كيف يمكننا، إذن، أن نقرأ «روايات» ليوتار، سردياً، عن تطور العلم والفلسفة والفن الحديث؟ ألا تكشف روايته الكيفية التي يُنظِّر بها العلم ما بعد الحداثي لتطوره في اهتماماته الهامشية بزرعها في قصة أفول السرد الكبير؟ وما هو هذا الكشف إن لم يكن فعل المشروعية؟

ربّما لا يوجد هنا ما يرغب ليوتار بإنكاره. وربّما لا يكون لزوم اللجوء إلى السرد الكبير لازماً إلى هذا الحد. ولعلّنا ما زلنا حبيسي لعبة المشروعية، أو هكذا ينبغي أن يقول ليوتار.

وحين سأزعم أن لزوم لجوئنا الحاضر إلى السرد الكبير لا تحمد عقباه، ولا يسهل التخلّي عنه، كما يودّ ليوتار، فإن ذلك التوضيح يمكن أن ينتظر لحظة لتأمل قبلي يفرض نفسه علينا هنا. فإذا صحّ القول إنّ الاختلاف بين المشروعية لدى أدورنو، والمشروعية لدى ليوتار، فيما يتعلق بتجاوز الفن الحديث يعتمد على المرويات الكبرى التي تصنع رواياتها عنه، وبالتالي، فإنّ الدافع الأول لدينا أن نقول دون تردد تماماً، أنَّ تقييمهما للفنّ الحديث مختلف، لأنهما يؤوّلان الحداثة تأويلاً مختلفاً، إذن، فلن نستطيع مقاومة الوصول إلى نتيجة قوامها أن المرويات الكبرى هي تأويلات من نوع خاص. وإذا طرحنا السؤال التالي: «أي نوع من التأويلات لدينا هنا؟»، إذن فيجب أن نقرَّ بنظرة التأويل الذي يقترحه علينا فوكو في مقالته: «نيتشه، الجينالوجيا، التاريخ»[4]:

---

(3) دفاعاً عن قراءة ديكارت المقترحة هنا انظر كتابي: فلسفة الرواية، لوكاتش والماركسية وجدل الصورة، مطبعة هارفستر، 1984، ص 157.

(4) في كتابه: اللغة، الذاكرة المضادة، الممارسة، ترجمة: بوشار وسايمون، اوكسفورد، 1977، ص 151.

«لو كان التأويل كشفاً بطيئاً لمعنى خبيء في أصل ما، فلن يؤول تطور الإنسانية إلا الميتافيزيقا. أمّا إذا كان التأويل استحواذاً عنيفاً أو اختلاسياً، على منظومة من القواعد، ليس لها معنى في ذاتها، لفرض توجه معين، وإخضاعه لإرادة جديدة، وإكراهه على المشاركة في لعبة مختلفة، وتعريضه لقواعد ثانوية، إذن فسيكون تطور الإنسانية سلسلة من التأويلات».

أو كما نفضل نحن القول، سيكون تطور الإنسانية سلسلة من المرويات الكبرى.

يبدو من المعقول أن نعدَّ رفض ليوتار للمرويات الكبرى، رفضاً للمرويات الكبرى بوصفها ميتافيزيقا، أي أننا بإعلائنا نظرة فوكو/ نيتشه إلى التأويل، ننحدر إلى رفض المرويات الكبرى. غير أنّ ليوتار يخطىء حين يظنّ أنّ هذا الرفض للمرويات الكبرى مساوٍ لرفض مفهوم المرويات الكبرى جملة وتفصيلاً. وما يحتاج إلى إيضاح وتحليل هنا هو مفهوم «التجاوز». إذ يبدو أنّ التجاوز الذي يراه ليوتار سمةً تميز الفن الحديث، وتستلزم رفض المرويات الكبرى لديه، يستخدمه فوكو لتحديد خصائص ذلك النوع من التأويل الذي يُنظر إليه تقليدياً على أنه مرويات كبرى. فإذا لم تكن المرويات الكبرى هي الميتافيزيقا أو «كشفاً بطيئاً عن معنى خبيء في أصل ما»، ولكنها برغم ذلك أكثر من أنظمة قواعد من الدرجة الأولى، إذن، فربّما تكون هناك ميتافيزيقا «أخرى»، لنقل، ميتافيزيقا التجاوز. المرويات الكبرى هي التجاوز، هي سلسلة من التجاوزات التي تتعقل الإنسانية ذاتها، استناداً لها، وتمنحها تاريخاً يكون المحدد المركزي لتلك المعقولية.

[2]

ثمة مجانية واضحة بين ملاحظة ليوتار: «لقد فقد معظم الناس الحنين للسرد المفقود» (الوضع ص 41، العربي ص 59)، وبين تصوره عن تطور فكرة ما وممارسة عدالة لا ترتبط بالإجماع، بل تفهم العدالة بأنها الإنطواء على معرفة الطبيعة «المتباينة» للعبة اللغوية. يقول: «هذا التوجه يناظر المسار الذي يتخذه حالياً تطور التفاعل الاجتماعي، فالعقد المؤقت يحلّ في الممارسة محل المؤسسات الدائمة في المجالات المهنية والعاطفية والجنسية والثقافية والعائلية والدولية» (الوضع ص 66، العربي ص 79). إنّ الألعاب اللغوية، والممارسات المحلية الملموسة لا تتطلب مشروعية، وبسبب تباينها وتنافرها فلا يمكن أن تحظى بأية رواية سردية كبرى عامة. وتتضمن فكرة العقد المؤقت معرفة أن أية لعبة لغوية، هي نسق مفتوح، وليس هناك من قواعد عامة أو مبادىء أو مفهوميات يمكن أن تغطي، على نحو عقلاني، التفاعل بين الألعاب اللغوية. مع ذلك، اعترف بأنّ خضوع لائحة التوجهات والميول لدى ليوتار، باستمرار للعقود المؤقتة، بل مجرد ذكر العقد المؤقت نفسه أمر غريب. وفيما يتعلق بهذه اللائحة، يسهل علينا رصد هذه الغرابة، لأنّ هذه اللائحة تناظر فقط تلك التوجهات التي يعتادها الحنين. إنّ هوياتنا الجنسية والعرقية والعائلية والقومية والمهنية هي التي تظهر الآن وهي تزداد تفتتاً، وغالباً ما نحسُّها مواطن ضياع وقمع وصمت، ومواقع مستحيلة يجب أن نتحدث منها ونفعل، ولكننا نجد أنفسنا عاجزين عن ذلك. ويمكن القول إنّ صمتنا في هذه المواطن يماثل فقد المرويات الكبرى التي قد تمنح غربتنا صوتاً.

العقد المؤقت وسيلة مضادة للسرد تحرّم علينا الحديث عن هوياتنا الإجتماعية، أو عن فقدانها، بإصرارها على أن الفضاء الإجتماعي الذي نشارك به الآخرين، ليس فضاءً على الإطلاق، أو في الأقل، لا يوجد شيء جوهري في قضايا التزامنا بالآخرين يصحّ فعلاً أن نصفه بأنه

«اجتماعي». ونحن نعرف الآن ما الذي يجعل العقد المؤقت يبدو غريباً، فهو يردّد مطلب التفتت (اللا ـ إجتماع dis - sociation) الذي قام به ديكارت في «مقال في المنهج» عندما اقترح شفرة أخلاقية «مؤقتة» مهنية، عارفاً أن ليست الشفرة ما ينبغي أن يوجد مهنياً، بل روابطنا الأخلاقية بالدولة والكنيسة والمجتمع والآخرين. العقدالمؤقت هو حقيقة نظريات العقد الإجتماعي: الانشغالات المهنية المؤقتة بالمجتمع في سبيل ذات لا إجتماعية ولا تاريخية، في سبيل «أنا أعرف ego cogito». وهذه الذات «تجاوز» (!)، «لكل المواعيد التي ينتزع بها جزء من حرية الإنسان»[5]، المواعيد التي تبطل جميع فرص مطابقة المرء لنفسه، المواعيد التي تؤثر خير المجتمع ككل على خير الفرد ذاته. إنّ القيام بهذه العقود المهنية المؤقتة، التي «تحد من رغبات المرء» أمر لا جدوى منه، ما لم تكن وسيلةً لتحقيق الغايات الخاصة بالمرء «مطالبة بكل الخيرات الحقيقية التي يمكن أن تكون في قدرة المرء».

إن دفاع ليوتار عن «مختلف» الألعاب اللغوية، والتعدد غير القابل للاختزال في ألعاب اللغة، يوفّر، بمعرفةٍ أو بغيرها، قشرةً رقيقة من الاجتماعية والتاريخية، قشرة رقيقة من الاحترام والمشروعية، لاتجاهات رأس المال اللا ـ اجتماعية، واللا تاريخية واللا سردية. فالنفي المتنامي للمعنى في الحداثة الجمالية يقلّد تقلّب رأس المال نفسه، رأس مال تحرير الرغبات من القيود الطبيعية جميعاً، ورفض جميع الحدود، وجميع الغائيات الكامنة في هيمنة القيمة الاستعمالية على القيمة التبادلية. بالطبع، حتى عالم رأس المال الاجتماعي، المستأصل، المحكوم في توجهاته بالعقود المؤقتة، لا يزال عالماً إجتماعياً وتاريخياً في جذوره، وبذلك يبرّر

(5) أعمال ديكارت الفلسفية، ترجمة هالدين وروس، كامبرج، 1969، الجزء 1، ص 95. والاقتباس الثاني ص 98.

شرعياً نفسه، بالضرورة، من خلال المرويات الكبرى التي تكرر سرد قصة نهاية المرويات الكبرى، ونهاية الآيديولوجيا، ونهاية المتيافيزيقا، من ديكارت إلى ليوتار.

[3]

تحاول المرويات الكبرى لدى ليوتار أن تقدم وحدة المجتمع مفتتة بالضرورة، فتكشف دلالة التجاوز في العقد المؤقت الذي يصورّ غاية العدالة eidos باعتبارها غاية نتعرف فيها (كلنا وجماعياً) هوياتنا المشتتة بمعرفة أننا (كلنا وجماعياً) لا نوجد إلا أعضاء لاعبين في لعبة لغوية محلية «متباينة» متنافرة. وحين يواصل ليوتار دعواه بأنّ الألعاب اللغوية هي «أدنى علاقة يتطلبها المجتمع لكي يوجد»، وأدنى رباط اجتماعي، حتى يصل بها إلى حدّ اعتبارها ضمناً الشرط الكامل والكافي للرابطة الاجتماعية، يموّه ليوتار، كما فعل التراث الفلسفي قبله على سؤال المجتمع كسؤال تاريخي. فنظرية العقد المؤقت كنظرية العقد الإجتماعي قبلها، تفرّغ الفضاء الذي يتقاطع فيه الاستفهام عن معنى وجود المجتمع مع مصير الشعوب التاريخي، ذلك الفضاء الذي عُدَّ فيه سؤال (بات) الميتافيزيقا وسؤال (بات) السياسة والسياسي، سؤالاً واحداً منذ أفلاطون، وبالطبع ليس واحداً بقدر ما هو مختلف. وإذْ تمّت تسوية التداخل والتقاطع بين السياسي والميتافيزيقي لدى أفلاطون، وأُخرسا باخضاع السياسة للميتافيزيقا، فإنّ لدينا مع ليوتار التحقق المضاد لهذا الإخراس، حيث تأتي الغاية الافتراضية للميتافيزيقا لتستلزم غاية سؤال السياسة والسياسي بالكامل.

[4]

لقد أردتُ أن استطرد إلى الروابط بين رفض ليوتار للمرويات الكبرى وبعض مزايا محاججته، إذ حتى القراء الذين وجدوا أنفسهم خلواً من التعاطف مع عموم محاججته أرادوا دعم رفضه للمرويات الكبرى. يقدم ليوتار، مصيباً فيما أرى، نقده للمرويات الكبرى بوصفه محور محاججته الوضعية. ولكي نبقيَ مسافة نقدية تفصلنا عن ليوتار، من الضروري، بطريقة ما، أن ندافع عن المرويات الكبرى. برغم ذلك، أزعم أنّ مفهوم المرويات الكبرى، الذي يحتاج الدفاع ويقبله، ليس هو مفهوم المرويات الكبرى الذي يرفضه ليوتار. إن مفهوم المرويات الكبرى الذي ينبذه ليوتار، بقدر ما أستبينه، هو السرد المماثل لمفهوم التأويل الذي ينبذه فوكو. ومفهوم المرويات الكبرى الذي أود الدفاع عنه، هو السرد المماثل لمفهوم التأويل الذي يدافع عنه فوكو.

المرويات الكبرى خطابات من الدرجة الثانية تنتقد وتصف وتبدد وتمزق خطابات الدرجة الأولى والممارسات التي تشكل نسيج الحياة الإجتماعية. المرويات الكبرى هي التأويلات المتجاوزة التي تكوّن مؤسسة المجتمع، والتي تكرر ما وُجدَ ويوجد، لكي نكون ما كنا أو سنكون، ولكي نصير ما نحن عليه. وحتى نضفي على هذا المقترح الأسماء والأشكال المناسبة له نقول إن المرويات الكبرى هنا صياغات مفهومية للجمع بين تحليل «كاستورياديس» للمخيال الإجتماعي[6]، ورواية ريكور

(6) أعمال كاستورياديس غير معروفة على نطاق واسع لدى العالم الناطق بالانجليزية، ونأمل ان يتغير هذا الحال سريعاً. وقد نشرت ترجمة لعمله الرئيس «التكوين الخيالي للمجتمع»، باريس، 1975، في كامبرج، 1987. كما تتوفر إضمامة من مقالاته تحت عنوان: مسالك في المتاهة، مطبعة هارفستر، 1984. والفقرات المقتبسة في المتن مستقاة من مقتطف صغير من التكوين الخيالي نشر في كتاب حرره جون فيكت بعنوان: «الأمثولة البنيوية»، مانتشستر، 1984، ص 6ـ45. ولمزيد من الدفاع عن =

عن التكرار السردي، وينبغي لي أن أتحدث عن هذين المفهومين مبتدئاً بـ «كاستورياديس».

على أثر الانتقادات التي وجّهت لفلسفات الحضور، التي اشتهرت بأسماء نيتشه وهايدغر وديريدا وآخرين، قد نجد أنفسنا على وفاق مع فكرة كهذه: كلّ مجتمع أو فترة أو حقبة، كنظام متميز بممارسات ذات معنى، يحتاج إلى تأسيس، إلى أرضية، إلى أصل ما، ومصدر مشروعية أخير لا يستطيع امتلاكه. إذ لا شيء ولا يستطيع شيء أن يهيئ الأرضية لمجتمع أو يؤسسه. وإذا أريد لمجتمع أن يوجد، فلا توجد أشياء قابلة للتمييز، أو أفكار أو قوانين طبيعية أو أبنية نظرية قائمة تستطيع أن تقوم بالعمل اللازم لوجوده. مع ذلك، فإنّ المجتمعات وجدت وتوجد باستمرار. يرى كاستورياديس أننا نعّد اللحظات الموضوعة المؤسسة للمجتمعات المختلفة ـ مثل الله أو القانون، أو العدالة، أو الصنعة Techné، أو الشخصية أو الإرادة الحرة، أو الألعاب اللغوية. . . إلخ ـ أفعالاً إبداعية من الناحية التاريخية لخلق المؤسسات الإجتماعية الذاتية، حيث تتحدد دلالة الكلمة الأخيرة، أو ما يُسمَّى بالمدلول المتعالي، أو شرط إمكان وجود ذلك المجتمع، من حيث هو اجتماعي، بالمخيال الإجتماعي. ومفهوم كاستورياديس عن المخيال الإجتماعي، إنه مفهوم استبدالي عن مفاهيم الميتافيزيقا الأولية، أي استبدال مفهوم المفهوم الميتافيزيقي بالاختلاف difference.

يقول كاستورياديس عن حاجة/ ضرورة/ دور هذا المخيال ما يأتي:

«يستمدّ التوظيف Functionality معناه من خارج ذاته، وتشير الرمزية بالضرورة إلى شيء ما ليس برمزي، وليس مجرد عقلاني واقعي أيضاً.

= موقف كاستورياديس أنظر مقالتي: الممارسة والانفلات: نقد هابرماز لكاستورياديس، المجلة الأوروبية للعلوم الاجتماعية، المجلد 27، العدد 86، 1989.

هذا «الشيء ما»، العنصر الذي يمثل توظيف كل نسق مؤسساتي بتوجهه الخاص، والذي يحدد اختيار روابط الشبكات الرمزية، هذا الإبداع الخاص بكل فترة تاريخية في طريقتها الفريدة في تأسيس وجودها وإدراكه وعيشه، هذه البنينة الأولية والفاعلة، هذا المدلول ـ الدال المركزي، مصدر المعنى الذي لا يطاله نقاش أو نزاع، دعامة المفصلة والتمييز بين ما يهمّ وما لا يهمّ، مصدر ذلك التجاوز في الوجود المتعلق بالأشياء الفكرية أو العاطفية أو العملية للتطويق (الفردي أو الجماعي) ـ هذا العنصر ليس سوى «مخيال» المجتمع أو الحقبة»[7].

تتطلب المجتمعات الدعم، لأنّ تعدد الممارسات والمعاني التي تنطوي عليها، يجب أن تتفاعل، فتكون ذات وظيفة و/أو ذات دلالة، فيما بينها، ولكنْ لا التوظيف ولا الدلالة يمتلكان نوعاً من الخصيصة الطبيعية أو الانطولوجية التي تسمح لهذا المطلب بأن تلتقيه الأسئلة التي طرحها التوظيف والدلالة، والتي بقيت بلا جواب. هناك أسئلة من طراز: كيف نجعل الأعمال المتميزة كمياً مضمونة لكي يحصل التبادل الثقافي للسلع؟ على أساس أيّ السلع الإجتماعية يتحدد السعر؟ إلى أي درجة تحكم الاعتبارات اللا ـ اقتصادية المعاملات الاقتصادية؟ ما هي غايات التعليم؟ ما الدور الذي تؤديه هوياتنا الجنسية أو العرقية في الشؤون الثقافية والاقتصادية والسياسية؟ ما القيود التي يمكن أن تفرض على صياغة القوانين. . . إلى آخر ما هنالك من أسئلة تتقاطع مع الطبيعة «المتباينة» للألعاب اللغوية التي يعدها ليوتار الأساس اللازم لوضع حدٍّ وشرط للاستفهام العقلي والمعقول. فالتوظيف الإجتماعي أكثر من الاستمرار الإجتماعي، والمعنى الإجتماعي أكثر من التمثيل (داخلياً كان أو خارجياً) أو التعبير أو الاتصال. هذا (الأكثر من) لا يمكن الإجابة عليه، من خلال

---

(7) المصدر نفسه، ص 29.

أية نظرية عن المجتمع أو العدالة أو الجماعة أو الله أو الإنسان أو التاريخ، أو أي شيء آخر، ما دامت مثل هذه النظرية ستنكر (x)، بحكم الضرورة، التحولات الجذرية والآخرية othering المنقطعة، التي يتعرض لها تاريخنا دائماً ويخفق فيها، بقدر ما يبقى في حدود ما يمكن إقراره نظرياً. بل إنّ «الأكثر» هو الذي يسمح للعقل بأن يكون عقلانياً، وللمؤسسات بأن تكون ذات وظيفة، وللقوانين بأن تكون ملزمة، معطياً إياها فضاءً تعمل فيه وخلفية تستمدّ منها وتفرض من خلالها قوتها.

لعلّنا نستطيع إيجاز فكرة كاستورياديس على النحو الآتي: فهو يتفق مع نقد الميتافيزيقا، في هدمه وتفكيكه، بعدم وجود متعاليات أو أفكار أو أشياء مقولاتية، كالتي افترض وجودها تراث الميتافيزيقا، مع ذلك توجد الحاجة لمثل هذه الأشياء، وقد حققت الدور المنوط بها تحقيقه، لا بالرغم عنها كما كان يفترض سابقاً، بل على العكس، فعمل التأسيس أو الترسيخ لم يتحقق بشيء من الأشياء التي لها صفة أو خاصية إمكان الاستحضار فعلياً أو مبدئياً. هنا يمكننا القول بوجود شيءٍ ما «سامٍ» أو «متجاوز» خاص بتأسيس المجتمع، أو أسس الحقيقة. وحين أزعمَ هذا الزعم، أحاول أن أكشف أن استخدام ليوتار لفلسفة «كانط» عن السامي بوصفه كشفاً «لعدم التناسب بين الواقع والمفهوم» (الوضع ص 79، العربي ص 107) يبخس دلالة المتجاوز، إلى ما يمكن الإمساك به مفهومياً. عند ليوتار، يقدم اختمار الخبرة التقنية للفن أنّ ما لا يُقدَّم يوجد، وهذا يعني أن الفن يصوّر حد الفهم المفهومي بوصفه قابلاً للتخطي، ومن هنا يتم تخطيه أبداً. فالعلاقة بين الفن السامي والفهم الحاضر والعقل، عند ليوتار، نقدية وسلبية، لأنها تكشف الحدَّ حداً قابلاً للتخطي. في حين يرى كاستورياديس تجاوز المخيال الإجتماعي الجذري ذا وظيفة إيجابية، وشرطاً للتمثيل. يقول:

«بدفع التحليل خطوة أبعد، نستطيع أن نتوصل إلى دلالات لا توجد،

لكي تمثّلَ شيئاً ما غيرها، لكنها تظهر بوصفها التمفصلات الأخيرة التي فرضها المجتمع على نفسه وحاجاته والعالم، وبوصفها الرسوم التخطيطية المنظمة التي تشكل شرط التمثيل لأيّما شيء يقدمه المجتمع لذاته. لكنّ هذه الرسوم التخطيطية، بطبيعتها، لا توجد على شكل تمثيلات يستطيع المرء، بمساعدة التحليل، أن يضع إصبعه عليها. ولا يقدر أحد هنا أن يتحدث عن «صور» مهما كان معنى هذه الكلمة غامضاً وغير محدد. وقد يكون الله، عند كل مؤمن، «صورة»، أو حتى تمثيلاً «دقيقاً»، لكنه بوصفه دلالة خيالية، لا يمكن أن يكون «مجموع» هذه الصور، أو «معدلها»، أو «عاملها المشترك». الله هو شرط إمكانها، فهو الذي يسمح لهذه الصور بأن تكون صور «الله». كذلك لا يستطيع أحد أن يعدَّ الجوهر المخيالي لظاهرة التجسيم «صورة»[8].

الدلالات الخيالية «سامية» بالمعنى الذي يستعمله ليوتار للكلمة، بمعنى أنها ليست موضوعات للفهم النظري أو التمثيل. والدور الذي تؤديه الدلالات الخيالية في إطار الأنظمة الدالة، هو الذي يجعلها وكأنها تعلو على التمثيل. وإن يكن هذا الدور دور تأسيس وترسيخ.

في مفهوم كاستورياديس عن المخيال الإجتماعي شيء ما أليف بصورة غريبة، وهو تحديداً، الشبه العائلي القوي بمفهوم هيغل/ دوركهايم عن الدين، وموضوعات الخطاب الديني الأساسية[9]. ما يميز رواية كاستورياديس، أو بالأحرى ما يعطيها خصوصيتها هو محاولتها إثبات المخيال الإجتماعي بوصفه مخيالاً، ومن ثمّ، محاولة فهم الطبيعة التجاوزية في الدلالات الخيالية مفتاحاً لتفسير الرابطة بين التاريخية والبدعة. ويمكن الآن استيعاب الارتباط بين التاريخية والبدعة بطريقة أكثر

---

(8) المصدر نفسه، ص 26.

(9) للتعبير الواضح عن هذا الموقف انظر: ميرولد ويستفال: التاريخ والحقيقة في ظاهريات هيغل، 1978، الفصل السابع.

مباشرة وسهولة، من خلال النسيج المنفتح للقواعد التي تحكم الألفاظ المستخدمة في مختلف ألعاب اللغة. والحقيقة أن مثل هذا التحليل يحمل قدراً كبيراً من المماثلة مع تحليل ليوتار. مع ذلك فإنّ ما لا تستطيع أن تفسّره نظرية، مثل نظرية ليوتار، هو إما نوع الوحدة التي يبدو أنّ بعض المجتمعات أو الفترات تمتلكها، أو ذلك النوع التالي من الزمانية المتقطعة التي تتخلل حسَّنا بالتغير التاريخي. وفي حين يمكن القيام بأشياء كثيرة لصنع الوحدة المفترضة لكلية اجتماعية، تفضي بنا إلى أن نشهد الاستقلال الذاتي النسبي والخصوصية التي تتمتع بها بعض أنواع الممارسات، فإنّ هذا لا يعني أن ممارسات شعب ما ليست أكثر من جمع عشوائي. لأن ذلك «الأكثر»، ذلك الربط بين الممارسات بعضها ببعض في مختلف علاقات السيطرة والإخضاع والإنسجام والاستبعاد، إنما يتوفر بواسطة المخيال الإجتماعي.

المخيال الإجتماعي، مكوِّناً ومكوَّناً، ليس واقعياً ولا غير واقعي (أو مجرّد تخيل)، ليس صادقاً ولا زائفاً، ليس عقلانياً ولا غير عقلاني، بل هو ما تصير من خلاله ووفقاً له هذه الخصائص اللغوية والمعنوية الضرورية، ولكن الشاذة وجودياً أيضاً، ذاتَ أثرٍ فاعل. ولأنّ للمخيال الإجتماعي ما له من سمات، ولأنّ مؤسسة المجتمع التي تتشكل من خلال المخيال الإجتماعي ذات شذوذ انطولوجي، فليس على مشكلة المجتمع أو سؤاله، ولا على مشكلة التاريخ أو سؤاله، من جواب محدد. بل التاريخ هو سلسلة متقطعة من الاستجابات الإبداعية على الوجود الشاذ لما هو تاريخي ـ إجتماعي، وبوصفه سلسلة يتسم بالرفض المتواصل أن تعرف المجتمعات التاريخية وجودها المكوِّن/ المكوَّن، والاحتجاجية التي لا يمكن تخطيها لمعنى الوجود بشكل عام[10]. وهذا المفهوم الأخير هو

---

(10) أزعم هنا أننا نضع السؤال الهايدغري عن معنى الوجود بشكل عام إلى جوار =

بالطبع السرد الشارح، وهو أيضاً فعل التكرار السردي.

[5]

المرويات الكبرى هي إحدى الطرائق المركزية التي يتشكل ويتَّضح بها المخيال الاجتماعي لشعب ما، والمرويات الكبرى «كبرى» لأن ما ترويه هو عمل المخيال الاجتماعي نفسه. وبالرغم من أنّ كاستورياديس يوضح دور المخيال الاجتماعي وعمله، بإضفاء التاريخية القدرية على الحياة الاجتماعية، فإنه يخفق في تفصيل الكيفية التي تصل بها التاريخية إلى اللغة. المرويات الكبرى هي اللعبة اللغوية التي يصل بها عمل التاريخ في المخيال الاجتماعي إلى اللغة، ويمكننا ترجمة تأويل ريكور للتكرار السردي بوصفه تقديم بيان بفعل التاريخ المتعين للمرويات الكبرى.

الستراتيجيا التي يتبعها ريكور في مقالته «الزمان والسرد» هي أن يربط تأملياً سمات المرويات المختلفة ـ الحبكات، النهايات... إلخ ـ بما يقابلها من سمات الزمانية، حيث تستخدم مستويات أو أشكال تنظيمية للزمن الإنساني ـ مثل التزمن والتاريخية والزمانية ـ في تحليل هايدغر الوجودي للزمان في كتاب «الوجود والزمان»، موجّهاتٍ لفهم الزمانية. ويأتي نقاش ريكور للتاريخية والتكرار بعد أن يبيّن كيف يتطابق تحليل السردية مع التحليل الوجودي للزمان عند هايدغر. وفي هذا النقاش، يحاول ريكور أن يوضح أن تحليل السرد يمكن أن يفضي إلى تصويب

= الأطروحة القائلة بأنّ المفاهيم المركزية في الحياة السياسية والنظرية السياسية «خلافية في الجوهر» أي أنها محمّلة بالقيمة لأنها عرضة للخلاف السياسي المتمرّس. وأرجو أن استفيض في دراسة قادمة في قضية الارتباط بين نقد الميتافيزيقا (الهدم/ التفكيك) وطبيعة السياسي.

تحليل هايدغر للتاريخية في «موضوع خادع» واحد.

يبدأ ريكور تحليله بإستعادة ثلاث سمات معيارية للتاريخية قدّمها هايدغر: (1) ظهور الزمن ممتداً بين الميلاد والموت، وبالتالي تجريبه كالتحام وتغيّر معاً، أي كصيرورة. (2) قلب الأسبقية التي أُعطيت للماضي في بنية الهمّ، بالتعرف على أنّ الاتجاه الأساسي للهم هو صوب المستقبل. (3) أن «الآنية» كالهمّ تتوسط «بين»[11] الميلاد والموت، باسطة وجودها على ما بينهما. مع ذلك، فإنّ الخاصية المتناهية لهذا الامتداد البيني لا توفرها تجربة الوجود بين الميلاد والموت وحدها، بل إنّ توجه الهمّ المستقبلي لا يُجرَّب في الأصل كتناهٍ، عند هايدغر، إلاّ بشرط أن يُجرَّب كوجود ـ نحو ـ الموت. يقول هايدغر: «ليس سوى الوجود الحرّ من أجل الموت، ما يُعطي الآنية هدفها كاملاً، ويدفع وجودها إلى تناهيه»[12]. الكائنات الإنسانية عند هايدغر موجودات زمانية أكثر مما هي كائنات تعاني فقط وتقاسي من عبء التحول الزماني، والطبيعة الزمانية لوجود الإنسانية متناهية لأنها محددة بالميلاد والموت. ولكي يعيش المرء الزمانية المتناهية، يجب أن يعرف الطبيعة المحددة للزمانية الإنسانية، وهذا يعني عند هايدغر، التعرف على أنّ الموت هو في الوقت نفسه حد وشرط للمشروعات الإنسانية.

في هذا المفصل من وصف هايدغر، تظهر فكرتا القدر والتكرار. ففي الوجود ـ نحو ـ الموت، تلتقط الآنية وتتعرف على إمكانيات تراثها heritage، مساويةً بين إمكانيات الوجود الأصيل، وبهذا الفعل، حين تتناول تراثها بنفسها، في تطلع نحو موتها، تتعرف الآنية على تناهي

(11) مارتن هايدغر: الوجود والزمان، ترجمة: جون ماكوري وروبنسن، أوكسفورد، 1962، ص 427.

(12) المصدر نفسه، ص 435.

وجودها قَدَراً. التكرار هو الرجوع «الصريح» إلى إمكانيات الوجود، هو أن يرجع المرء إلى تراثه، ويمسكه، ويتخير منه، ويتناوله بين يديه. ولا يحصل التراث على بساطة القدر إلا من خلال التكرار. هنا يعلق ريكور: «غير أنّ ما يجعل هذا التحليل غير العادي إشكالياً هو الطبيعة المغلقة (المونادية) للتكرار بوصفه قدراً. فبفضل نقل معاني القدر، أي كوننا محكومين بموضوعة الوجود نحو الموت، إلى فكرة «المصير» المشترك، نصل إلى البعد الجماعي في التاريخية».

إنّ الطبيعة المغلقة (المونادية) المزعجة في القدر، ومن هنا أسبقية القدر (الفردي) على المصير (الجماعي)، هو ما يأمل ريكور أن يروغ منه، ويقلبه من خلال فهم التكرار السردي.

لقد اقترح ريكور في عرضه إحدى سمات التكرار السردي حين أكدّ مفهوم لويس منك عن الفهم الصياغي التصويري. ففي الفهم الصياغي التصويري نقرأ نهاية السرد رجوعاً إلى بدايته، وبدايته تطلعاً إلى نهايته، ومن هنا نتعلم قراءة الزمن تراجعياً، أي استرجاعاً للشروط الأولى لسياقِ فعلٍ ما من خلال نتائجه الأخيرة. بهذه الطريقة تؤسس الحبكة السردية الفعل الإنساني في الزمان وفي الذاكرة، فالذاكرة تكرر مجرى الأحداث «استناداً إلى نظام معين، هو نظير الامتداد الزمني بين البداية والنهاية». ويزعم ريكور، فضلاً عن ذلك، أن مفهوم التكرار يعني استرداد «أكثر إمكانياتنا أساسيةً كما هي موروثة من ماضينا، من خلال القدر الشخصي والمصير الجماعي».

هكذا ينطوي التكرار على تعميق للحركة الزمنية من خلال الاسترداد الصريح للأحداث الماضية، كشروط واحتمالات تجعل الفعلي، الذي هو نهاية السرد، ممكناً (حاضراً). فتجعل نهاية السرد من بدايته بدايةً لتلك النهاية بذاتها، ومن هنا يُضفي التكرار على الحركة الزمنية للسرد ذلك النوع من الضرورة الذي ندعوه بالقدر أو المصير. ويقرأ التكرار السردي

الجريان الزمني بوصفه تاريخية أصيلة، وعند ذلك الحد، يكون التكرار السردي تحويلاً للجريان الزمني إلى تاريخية أصيلة. وتحصل هذه التاريخية حين يكون التكرار أكثر من مجرد صورة لفهم السرد، أي حين يندمج التكرار بفعل القص نفسه. وحين يترجم التكرار السردي، عند هذا المفصل، بفاعلية، إلى قص يبدو التكرار السردي والتاريخية مفهومين متداخلي الحدود. ويخطو ريكور بهذه الفكرة خطوة أبعد، حين يتساءل ما إذا كنا نستطيع أن نعدَّ التكرار عنصراً جوهرياً في التاريخية الأصيلة بشكل مستقل عن التكرار السردي. وماذا سيكون هذا القدر اللا ـ سردي؟ لم يعطنا هايدغر، ولم يكن بوسعه إعطاؤنا أيّ مفتاح لحلّ هذا السؤال. أمّا ريكور فيقول: «يُبنى القدر في السرد، فالقدر تعاد روايته».

ما إن نقرن القدر كتكرار بالسرد، على هذا النحو، حتى نضع الدور الجوهري للوجود ـ نحو ـ الموت، وأسبقية القدر الشخصي على المصير الجماعي في وصف هايدغر للتاريخية الأصيلة، موضع السؤال والاستفهام. فإقران التكرار بالسرد يبدأ بقلب الأسبقية الممنوحة للقدر الشخصي على المصير الجماعي بوضوح بالغ، لأنّ الأشكال السردية تعتمد على موارد جماعية لتحقيق اكتمالها. إنّ الموت أو التخليص أو السعادة أو بعض الأعمال الأكثر جزئية أو الحالات الوجدانية لا يمكن أن تكون حداً نهائياً للسرد إلا من خلال الفهم الجماعي لكونها نهاية أو غاية telos. أضف إلى ذلك أن ريكور يبيّن، في تحليل السرد الذي يقدمه، كيف ينبسط سرد بحثٍ ما، هو المثال النموذجي التبادلي paradigmatic المناسب على هذا المستوى، في زمن عام. وليس الزمن العام زمناً غفلاً للتمثيل العادي، بل هو زمن التفاعل الحيّ، الزمن الذي تتحدد حركته بطبيعة إنشغالاتنا مع الآخرين. فالقدر الشخصي، بما في ذلك موت البطل، يُلمُّ شعثه ويجمع في السرد الذي يعتمد معناه على العلوّ بأطراف مصيرٍ فردي. والأطراف السردية التي تكوّن شروط الفرد الذي يمتلك

قدراً، تجعل من ذلك القدر دائماً أكثر من شخصي.

يُفضي هذا بريكور إلى التساؤل عن الأطروحة الأساسية لدى هايدغر، وهي تحديداً، أطروحته القائلة بانتقال الممكنات من الذات المقذوفة إلى الذات مشروعاً مقذوفاً. وهَل من المؤكد أنّ التراث شيء ينتقل من الآخر إلى الذات؟ حتى هذا يبدو حالة حدية لموقف أكثر اعتيادية، حيث يحاول شعب أو جماعة أو مجموعة من الأبطال أن تعتنق التراث أو التقاليد في أصولها. والنقطة التي يشير إليها ريكور هنا، هي أن الفرد باعتناق التراث وتفعيله وإعادة تأويله، يكون قد اتخذ من التراث نفسه غايةً له، حيث يُفهم التراث بأنه ما يستغرق أجيالاً، ويمتدّ إلى ما وراء حياة المشاركين في ذلك التراث وميلادهم وموتهم. يُضفي هايدغر الفردية على ما هو ظاهرة جمعية، وبفعله هذا يُسند خطأً للوجود الحر نحو الموت دوراً لا يستطيع القيام به. عقلانياً، قد يقال إن الموجودات الفانية وحدها تستطيع أن تمتلك أو تشارك في تراث، ما دامت التراثات ليست سوى أساليب لتحقيق الهوية في الاختلاف، أو التماسك الزمني من خلال الوجودات المبدَّدة زمنياً. غير أنّ هذا التعرف لا يجدي شيئاً بخصوص الموقع الذي يُسنده هايدغر للموت، ولا يفسِّر لماذا يُفهم تفعيل التراث على أحسن وجه من خلال التكرار السردي.

بعد إثارة هذا النقطة، يواصل ريكور القول: «إنّ فعل التكرار الجماعي هذا، الذي هو في الوقت نفسه فعل تأسيس جديد، وبدء جديد، لما كان قد دُشِّن من قبل، هو الذي «يصنع التاريخ»، وبالتالي يجعل من كتابة التاريخ أمراً ممكناً (الزمان السردي ص 189).

[6]

أفلا يجب أن نقرأ وصف ريكور للتكرار السردي الجمعي باعتباره وصفاً للمرويات الكبرى؟ يبدو أنه لا خيار لنا سوى ذلك. فالمرويات الكبرى خطابات من الدرجة الثانية، لأنها تكرارات في الأساس، تكرار لما كان موجوداً من قبل، والتكرارات السردية الجمعية كبرى لأنها تعيد تفعيل الأصول المفقودة ـ وهي أصول لا تكون أصولاً مفقودة إلا من خلال صياغتها السردية ـ وتعيد توجيه الممارسات نحو غايات جديدة أو «منسية». إنّ منع المرويات الكبرى يعني منعاً للتكرار السردي، ومنع التكرار السردي يعني منعنا أن «نعيش» تاريخياً، قد نعيش التاريخ ونعانيه «من الداخل»، من غير تكرار، قد يحدث لنا ويملي شروطه على حياتنا، لكنه لن يُمسَّ كما هو في ذاته. وهذه بالطبع هي النقطة التي كان هايدغر يحاول القيام بها في تمييزه بين الوجود الأصيل والوجود الزائف. في «الوجود والزمان» أخطأ هايدغر القصد، لأنه اختزل سؤال التاريخية وردّه إلى سؤال تمكن الإجابة عنه من داخل تخوم الوجود الفردي. والتاريخية هي الاستحواذ الجمعي على شبكة من الممارسات التاريخية بوصفها تاريخية.

إذا نظرنا إلى ليوتار من هذه الزاوية، أفلا يجب أن نقول إنّ ما ظلّ خارج نموذجه في «النسق المفتوح»، هو التكرار السردي، بوصفه توضيحاً للتاريخية الحداثية/ ما بعد الحداثية؟ على مستوى واحد، يمكن ذكر المسألة المشار إليها هنا بمنطق الشك الأليف الجديد حول قيمة الدعوى في أنّ شبكة الممارسات لا تحتاج إلى «التراجع»، وأنّ كل شيء مرتب بشكل متسلسل كما هو (بمجرد أن يتعرف عليه الفلاسفة). وما دامت الحركة التي تضعف سؤال المشروعية، تضعف أيضاً إمكانية النقد، إذن، فربما لا يكون نقد المشروعية أميناً ولا بريئاً مثلما يبدو. لكن ليست هذه هي القضية التي يجب أن تكون موضع تساؤل هنا، برغم أنّ ما يجب

التساؤل عنه يرتبط بالتأكيد بسؤال النقد. ما يحتاج أن نسأل عنه هنا هو ما إذا كان شكل التاريخية التي يناصرها ليوتار شكلاً يجعل «انفتاحه» نفسه سؤال وقضية الزمن/ التاريخ/ الجماعة سؤالاً خفياً.

إن الإلحاح على الطبيعة «المتباينة» في الألعاب اللغوية، مثلاً، تزيد عن مجرّد معرفة الاستقلال الذاتي النسبي لمجموعة من الممارسات عن غيرها، فهي تنكر أن يكون بمستطاعنا نحن، كائناً من نكون «نحن» في هذا المخطط، أن نتأمل في الروابط المفهومية والسببية التي تجعل من صنوف الممارسات التي ننهمك بها أكثر من ركام. إذ يعني الإلحاح على الطبيعة «المتباينة» في الألعاب اللغوية إنكار أن تشترك هذه الألعاب في علاقات هيمنة وإخضاع، وانطواء واستبعاد فيما يخص بعضها بعضاً، وإنكار أن نرغب نحن، منهجياً، أو ندرك، عقلانياً الأشياء بصورة مغايرة. عند ليوتار، لا توجد «نحن» يمكن أن يوجّه إليها سؤال من «نحن». الإلحاح على الطبيعة «المتباينة» للألعاب اللغوية يعني، إذن، الإلحاح على أننا قد نصاب بفقدان الذاكرة دون أن تكون لدينا القدرة على التأمل الجمعي في الذات. وما أريد قوله، إن خطاب الدرجة الأولى يُخلص لخطاب الدرجة الثانية عن السرد الكبير، مثلما يخلص الوعي للوعي الذاتي. وهذا لا يعني أنّ خطابات وممارسات الدرجة الأولى حادثة من غير تأمل أو تروٍّ، بل إن التأمل والتروي من هذا النوع ليسا الوعي الذاتي نفسه بمعناه الكامل، فالوعي الذاتي بمعناه الكامل، الذي لا يكتمل أبداً بالطبع، يتطلب من الذات أن تقاوم شروط تصرفها الحاضر في العالم ونحوه، الذي يعني كما رأى هايدغر وهيغل وآخرون[13] لمّ شعث التقاليد والتراث الذي تنتمي إليه الذات المعنية والإستحواذ عليه. فالذاكرة والوعي

---

(13) لمناقشة رائعة لهذه القضية، انظر: أرنست توغيندات: الوعي الذاتي والتحديد الذاتي، ترجمة: پول ستيرن، لندن، 1986.

الذاتي وجهان مختلفان لعملة واحدة. والتكرار السردي والسرد الكبير ليسا سوى صورة جمعية من صور وعي الذات الإنسانية.

لكننا لم نستطع حتى الآن أن نتفادى السؤال هنا: كيف يكون التكرار السردي ممكناً؟ كيف يؤسس فعل تأسيس جديد؟ ألا يجب أن نقرَّ هنا أن التكرار السردي لا يمكن إلاّ لأنّ الكائنات الإنسانية كائنات «مبدعة» وحرّة ومستقلة الذات، تستطيع أن تقرأ ماضيها وتؤوله تأويلاً مختلفاً؟ ألا تفسّر فكرة المخيال الاجتماعي الجذري إمكانية هذا النوع من الاختلاف الذي تنطوي عليه فكرة صنع التاريخ، وبدء جديد للتاريخ، وتكوين تاريخ مختلف؟ إن أفعال التأسيس هي المرويات الكبرى. وتكوّن المرويات الكبرى، إذا عملت، مخيالاً اجتماعياً جديداً، لكنها لا تكون حينئذٍ فعلاً أو إنساناً أو شعباً، يوجد تاريخاً، بل هي ما لا يمكن مفهمته أبداً conceptualized، ولا الإشارة إليه، ولا تسميته، ولا إدراجه تحت حكم نظرية معينة، إذ هي المخيال الاجتماعي نفسه. إنشاء التاريخ شيء نقوم به ولا نقوم، شيء موجود من قبل، لكنه لم يتحقق بعد.

[7]

لصياغة هذه الفكرة بعبارات أكثر تقليدية ومشاكسة، نقول إنّ المرويات الكبرى المفسَّرة بهذا الشكل، تمثل جدل الوعي الذاتي، وأريد بهذا القول أن أؤكد إنّ المرويات الكبرى هي حقاً مثول ذاتي للذات أمام وعي ذاتها، وهذا يعني عند كثيرين، بمن فيهم ريكور، وصفاً للسرد والعقل ينبغي «لنا» أن نرفضه. ويزعم ريكور أن فقدان المصداقية الذي نزل بساحة فلسفة التاريخ عند هيغل حدث لا يمكن نكرانه (الزمان والسرد ص 202). مع ذلك يسيء ريكور بوضوح تفسير دلالة دعوى هيغل أنّ تاريخ العالم يمثل مراحل متتابعة في تطور ذلك المبدأ الذي يكمن محتواه

الجوهري في وعي الحرية. ولا بدَّ أن تتناول القراءة المتعاطفة والمعقولة لفلسفة التاريخ عند هيغل دعاواه بخصوص الحرية والعقل لتوضح أنّ الدلالة التصنيفية (المقولاتية) للتاريخ تنكشف، حين تنكشف دلالة السرد التاريخي بوصفها شكلاً يصبح من خلاله معنى التاريخ متعيناً. والحرية والتاريخ مصطلحات يستخدمهما هيغل لوصف قدرتنا على التحديد الذاتي، غير أن التحديد الذاتي يحدث دائماً في سياقات تاريخية ملموسة وينكشف معناه من خلال سرده. هكذا تُنهي مخاوفُ ريكور الشكية من «التأمل الشامل» عند هيغل، اقتراف النوع نفسه من التناقض الذاتي الذي رأيناه لدى ليوتار. ومهما كانت الأحداث التي يشير إليها ريكور برهاناً يزيف دعوى هيغل، وقبله، دعوى أوربّا في تشميل تاريخ العالم، فيجب أن تفسَّر، إذا كانت مشروعةً، على أنها أحداث تمكن روايتها بهذه الصورة، وبالتالي، على أنها تأكيد على أن معنى هذه الأحداث يتحدد من خلال الممارسة السردية الواعية لذاتها.

بالطبع من العسير الكشف عن مثل هذه الدعوى لدى هيغل[14]. وأزعم في الوقت الحاضر، مقراً بكل الطرق المختصرة التي سلكتها، أننا بوصفنا كائناتٍ مستقلةً ذاتياً، أو بما أوصلتنا إليه المرويات الكبرى سردياً من اعتبار أنفسنا (كما في سرد هيغل) ذلك النوع من الكائنات الذي لا يستطيع أن يعدَّ أي شيء أو واقعة أو حدث، ذا معنى، ما لم يكن محدداً بهذه الصورة من قبلنا. ومصطلحات هذا التحديد تاريخية وجماعية دائماً، ومن هنا فإن مقاييس المعنى التصنيفية (المقولاتية) هي التحديدات الذاتية (المتجاوزة) للشعوب. ويصحّ هذا حتى حين نروي القصة التي لم نعد واثقين فيها من «نحن»، حين تصير الذات الراوية متعددة وصعبة بطرائق جديدة ومختلفة. فالقول بأنّ المرويات الكبرى هي تأويلات، يعني تماماً

---

(14) للبدايات القاسية لمثل هذه القراءة أنظر: روبرت بيبن. مثالية هيغل، كامبرج، 1989.

بأنّها نتاج الكائنات المستقلة ذاتياً، والقول بأنّ تلك التأويلات مرويات، نضع فيها أنفسنا بإظهار أزمات الماضي ومشكلاته، الخلافية دائماً، التي لا يمكن حلها إلا على «هذا» النحو، يعني إننا كائنات عقلية. ولأنّ الحدود النهائية لمروياتنا متجاوزة باستمرار، فلا بدًّ أن نقول، إذن، بأنّ حريتنا وعقلانيتنا، من حيث إننا كائنات حرة وعقلية، حاضرتان دائماً، ولكنهما لم تتحقا بعد. وما لا نستطيع «نحن» إنكاره، دون أن ننكر أنفسنا، هو دور المرويات الكبرى نفسه.

VII

النص والتأويلية الجديدة

دون إهده

مقدّمات:

النصوص

يبدو أن الفلسفة الأوربية ـ الأمريكية المعاصرة قد غمرت نفسها في ظاهرة النص، وكأنّ كلية الأشياء الواقعية قد صنّفت نفسها ووضعتها تحت إستعارة نموذج «المكتوب»، الذي يرتبط، بدوره، بفعالية محدّدة، هي القراءة. هكذا صرنا نلاحظ تفاقم عناوين الأوراق المقدمة إلى المؤتمرات، المولعة بالموضة، مثل «كتابة المستقبل» أو «كتابة المرأة» أو «كتابة الجسد». وسأسميّ هذا الإنغمار المعاصر بالنهضة الجديدة. وأستمدّ تسويغي لهذه التسمية من كتاب فرنسي مذهل ـ لا من الموسوعة الصينية البورخيسيّة ـ ألا وهو كتاب «الكلمات والأشياء» لميشيل فوكو.

يعيد فوكو تصنيف العالم وفق «ابستيمات epistemes» (أو نماذج معرفية) وهي نوع من الحقب الذريّة الهيدغرية التي يمتاز بها الوجود، وينتظم فيها الخطاب انتظاماً مختلفاً في كل حقبة منفصلة عن سواها. في هذا المخطط التصنيفي للأشياء لا تُخترع ثمّ تختفي مفاهيم معينة مثل «الإنسان» و «الإدراك» و«البيولوجيا»، بل قد تسود خطابات معينة أو مؤسسات معرفية، مثل «النهضة Renaissance»، التي تستمد وجودها من العصور الوسطى، ولكنها تختفي في الحقبة الحديثة التي تسبق حقبتنا.

وقد أرست مؤسسة الخطاب المعرفي التي تسم هذه الحقبة الارتكازية واحداً من مبادئها المتمثلة في أولية «الكتابة». بعبارة وجيزة، هو ديريدا ما قبل ـ ديريدا. استمع لما كان على فوكو قوله: إن القرن السادس عشر هو أحد القرون التي تتّسم بطغيان الإستعارة العظيمة للكتاب: «الذي يفتحه المرء، ويستغرق فيه، ويقرأه لكي يعرف الطبيعة، وليس هذا سوى جانب منظور ومعكوس لتحول آخر، أكثر عمقاً، يُكره اللغة على أن تسكن في العالم، بين النباتات، والأعشاب، والأحجار والحيوانات»[1].

يخبرنا فوكو أنّ هذه الإستعارة واصلت الانتشار عند بداية القرن السابع عشر «حيث يسلّم نسيج اللغة والأشياء، في فضاء أليف لكليهما، بامتياز مطلق للكتابة على ما عداها»[2]. لأنّ هذا العصر افتتن بتقنياته الجديدة، بما فيها اختراع الطباعة، ووصول مخطوطات جديدة من الشرق، وأدبٍ لا يطغى عليه الصوت المنطوق، فضلاً عن الموسيقى «المكتوبة».

«من الآن فصاعداً صار من أولى مزايا اللغة أن تكون مكتوبة. وليس الأصوات التي يجيء بها النطق سوى ترجمة ناقلة ومشكوك فيها لها. لقد اتصل الله بالعالم من خلال الكلمات المكتوبة. وحين أعطى آدم للحيوانات أسماءها الأولى، لم يفعل شيئاً سوى أنه قرأ تلك العلامات المرئية الصامتة. . . وقد قال كل من ڤجينير ودوريه ـ وبألفاظ تكاد تكون متطابقة ـ إنّ المكتوب كان قد سبق المنطوق دائماً، سبقاً أكيداً في الطبيعة، ومرجّحاً حتى في معرفة الناس»[3].

هنا في النهضة الجديدة للمكتوب، يوجد «أثر» يقتضي القول بـ «نص

---

(1) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء: حفريات العلوم الإنسانية، نيويورك، 1973، ص 35.
(2) المصدر نفسه، ص 38.
(3) المصدر نفسه، ص 38.

أوّلي»، وبتلميحه إلى لا نهائية التأويل: «تشكلت اللغة من خلال ربط صيغة لغوية بصيغة لغوية أخرى، من خلال إستعادة تلك الوحدة المتماسكة العظيمة بين الكلمات والأشياء، من خلال جعل كل شيء يتكلّم... هنا لا يمكن أن تكون وظيفة الشرح مكتملة أبداً... بل لا يمكن أن يوجد شرح ما لم يقرأ المرأ ويكشف الخبيء تحت سطح اللغة، حيث تعم سيادة «نص» أصلي... هكذا تجد لغة القرن السادس عشر نفسها أسيرة، دون شك، بين هذه العناصر المتفاعلة، في الصدع الواقع بين «النص» الأولي ولا نهائية التأويل»[4].

أقترح، بمعنى ما، أخذ الاحتفال الحالي بالنص باعتباره عودة إلى تلك الفترة الارتكازية، مع وجود فارق بينهما.

لن أتابع فوكو إلا لأشيرَ أنّ ما يجيء بعد أولية الكتابة في القرنين السادس والسابع عشر هو الحقبة الحديثة التي تعيدُ وسم اللغة بمبدأ تنظيمي مختلف، مبدأ يقلب، على نحو سيميائي نمطي، الترتيب السابق. وبالطبع فإنّ مثل هذا القلب يعني أنّ الكلام حلَّ محلّ الكتابة، وصار أولَ عليها في الحقبة الحديثة:

«من هنا فصاعداً، ينطمس «النص» الأولي، وينطمس معه الأساس الذي لا ينفد للكلمات التي كان وجودها الأخرس مكتوباً في الأشياء، كلّ ما يبقى هو التمثيل الذي يُظهر في الإشارات اللفظية ما يتجلى به، ومن هنا يتحوّل إلى خطاب»[5].

الكلام يقلب الكتابة، ويتحول الشرح إلى نقد. هنا نجد في أدب القرن السابع عشر ابتكار ديريدا/ ما قبل ديريدا في الكلام والحضور، الذي اقترن صداه فيما بعد بهوسرل. باتباع هذه الحركة التراجعية للنهضة

---

(4) المصدر نفسه، ص 40.

(5) المصدر نفسه، ص 79.

الحديثة، نعود اليوم من ايستيم الكلام ـ وسأقول أيضاً «الإدراك» الذي ابتكر أيضاً في الحقبة الحديثة ـ إلى عالم النص السابق الذي كان ذات مرة.

لقد بدأت بتحديد موقفي بوضوح، في هذه المقدّمة اللَّعوب، ولكن الجادة. وهو موقف من يبحث له عن موقع في الصدع القائم بين المكتوب والمسموع، بين القراءة والكلام، أيَ بعبارة أخرى، بين النص والإدارك. لأنني غير مطمئن إلى إستعارة النص النموذجية، ولأنني معني بالدور الذي غلّفه النسيان للإدراك في داخل عالم الحياة الذي أعدّه أوسع من أن يُختزل إلى مجرَّد مخطط نصي.

ريكور والتأويلية الجديدة:

لا بدَّ أولاً أن أجد مكاناً لريكور في مخطط النص وأولية الكتابة. فما يوجد اليوم باسم «ما بعد البنيوية» والتفكيك، كان بالأمس البنيوية. وفي ذلك الأمس القريب، دخل ريكور ساحة الشجار. ويمكن رؤية نتائج هذه المعارك في كتابه «صراع التأويلات» (الطبعة الفرنسية 1969، والترجمة الإنكليزية 1974). فتحت العنوان الفرعي: «التأويلية والبنيوية»، يردف ريكور سلسلة من الإجراءات التأويلية بين علم التأويل البنيوي أساساً، وعلم التأويل الظاهراتي (الفينومينولوجي). ويتضح من هذا الإرداف أنَّ البنيوية ليست فقط منظوراً يولي أهمية للتزامن على التعاقب، بل كان يحتلّ موقع النقيض المقابل للتأويلية (الهرمنيوطيقا): «لهذا السبب ستطوّر البنيوية كفلسفة نوعاً من النزعة الفكرية المضادة في الأساس والجوهر للتأملية والمثالية والظاهراتية»[6]. وينشأ هذا الموقف عن «وضع التعاقب

---

(6) پول ريكور: صراع التأويلات، تحرير: دون إهده، 1974، ص 33.

في مرتبة أدنى، وليست مقابلة، للتزامن»[7]. بعبارة أخرى، لقد بلورت مشكلة الزمانية وعلاقتها بالتاريخ والوجود الإنساني تلك التأويلية السابقة، ولكن الجديدة أصلاً.

من النقاط البارعة التي أُثيرتْ في هذا النقاش، هي أنّ ما يتمّ بمقتضاه اختيار الأمثلة الأثيرة على مثل هذا التأويل التزامني هو نفسه سلسلة صغيرة من الأمثلة. هكذا اتهم پول ريكور البنيوية باضطرارها إلى إيثار تلك الأنماط الفكرية والثقافية التي ظلت عالقة بحبائل الترقيع Bricolage[*]، «يبدو لي أن الفكر الطوطمي هو ذلك الفكر الذي يترابط بصلة قربى وثيقة بالبنيوية»[8]. وقسيمها هو تراث الكتاب المقدس القديم، وعلى الخصوص تراث العهد القديم الذي يؤكد على التعاقب، أو سلسلة أحداث الوحي

---

(7) المصدر نفسه، ص 33.

(*) [مصطلح bricolage من المصطلحات العسيرة على الترجمة، ويمثل معناه شيئاً قريباً من معنى «رأب الصدع» أو «إصلاح الكبوة». وكان الانثروبولوجي الفرنسيّ كلود ليفي ـ شتراوس، قد استخدمه في كتابه «العقل الوحشي»، وأراد به معنى الترقيع الذي يمارسه الفكر الأسطوري لتعليل ظاهرة معينة بظاهرة أخرى تباينها وتنتمي لحقل آخر. يقول ليفي ـ شتراوس: «في أيدينا نشاط يعطينا على الصعيد التقني فهماً جيداً لما يمكن أن يقوم به العلم الذي ندعوه «قبلياً»، لا «بدائياً» على مستوى التفكير. وهذا ما دأبنا على تسميته «bricolage» بالفرنسية. ويعني الفعل bricoler بمعناه القديم في ألعاب الثيران والبليارد، الصيد والتصويب والامتطاء. وكان يستعمل في الغالب ليشير إلى بعض الحركات الغريبة مثل: نهوض الثور بعد كبوة، أو شرود الكلب، أو انحراف الحصان عن مسيره المباشر لتجنب عائق. أمّا في الوقت الحاضر فإن bricolerer هو من يعمل بيديه ويستخدم وسائل مراوغة قياساً بسواه من الصناع».

ويشير مترجم الكتاب إلى الإنجليزية إلى أن اللغة الإنجليزية تخلو من المقابل الدقيق لهذه الكلمة. ونرى أن الشيء نفسه يصحّ على العربية، ونقترح كلمة «ترقيع» للدلالة على هذا المصطلح. لمزيد من التفصيل انظر كتاب ليفي شتراوس: العقل الوحشي، الترجمة الإنجليزية، ص 17 ـ المترجم العربي].

(8) المصدر نفسه، ص 41.

المتابعة التي استنفرت شعباً نزَّاعاً إلى العقل من الناحية التاريخية. هكذا في النهاية «يعمل الترقيع على الحطام، ففي الترقيع تنقذ البنية الحدث، ويؤدي الحطام دور موجب قبلي preconstraint، دور رسالة تمَّ نقلها أصلاً»[9]. أمّا في تراث قائم أساساً على الزمان، مثل تراث الكتاب المقدس «فإن إعادة استخدام رموز الكتاب المقدس في ميداننا الثقافي، تكمن على عكس تلك، في الثراء الدلالي والفائض المعنوي الذي ينفتح على تأويلات جديدة»[10]. هنا تكون الزمانية المرتبطة بالتاريخ عاملاً أساسياً أصلاً في التأويلية الجديدة.

اليوم، يواصل ريكور النقاش داخل سياق «النصية» الجامحة اليوم. غير أنّ هذا المنهج تنويري أيضاً. وينعكس في عنوان الكتاب الجديد «الزمن والسَّرد». وليس بالشيء العرضي أن يوحي مصطلح «السرد» بعملية أكثر فاعلية وحركية من مصطلح «النص». ففي هذا الفرق الطفيف، يكمن دور تأويلية ظاهراتية تمت مراجعتُها، تضع نفسها في إطار الحوار الحالي، وبطريقة تعيد الاهتمام بأبعادها المنسيّة.

ما يسترجعه ريكور للحوار هو التأكيد على الكتابة كلها ووضعها في سياق علاقة الإنسان بالعالم. غير أنّ هذا التعالق بين الإنسان والعالم يمرّ عبر «الزمانية» ومن خلال «الإحالة». وهكذا فحين يطرح سؤال السرد، ففي سياق التصور prefiguration عبر الصياغة التصويرية configuration، التي تعني القول بوجود بنية سردية، من خلال إعادة التصوير refiguration، التي هي حركة زمانية تجدّد بطريقة فعلية أيَّ صياغة تصويرية سابقة. هنا نكون بإزاء الاحتفاظ بالنموذج الغشطالتي (علم نفس الصيغة) جوهرياً، في التحليل الظاهراتي، ولكنه يرد بحيث يشير إلى ما

---

(9) المصدر نفسه، ص 47.

(10) المصدر نفسه، ص 48.

يتخطاه نفسه من خلال الإحالة. وفي نهاية الجزء الثاني، يقدم ريكور الخلاصة التالية:

«لن تبلغ مشكلة إعادة تصوير الزمن في السرد إلى خاتمتها، إلاّ حين نكون بموقع يتيح لنا أن نُبرز المقاصد المرجعية لنسيج السرد التاريخي والسرد الخيالي»[11].

هنا، مثلما في الحوارات السابقة عن البنيوية، يقف پول ريكور ضدَّ الجوّانية internalism الضمنية في ما بعد البنيوية. حيث يبقى، لدى ريكور، مقصد مرجعي. لكنّ هذا المقصد المرجعي ليس بالشيء المحسوس، بل هو مقصود غشطالتي لا يتضح إلا من خلال الأبعاد المتعددة للإستعارة (الإستعارة الحية) ومن خلال التعالق بين الإنسان الموجود وعالم آخر:

«سيكون تحليلنا للزمن قد أشّر، على الأقل، إلى نقطة عودة خادعة . . . في تقديمه لنا شيئاً مثل «عالم النص» للتفكير به، في حين نبقى ننتظر تتمته، وهي «عالم حياة القارىء» الذي لا تكتمل دلالة العمل الأدبي بدونه»[12].

فالسرد فعلي وبنيوي معاً. إذ يقدّم، بوصفه حبكة، بنية أو معنى، بينما ينكشف في انتقالاته من الصياغة الصورية عبر إعادة التصوير في السرد التاريخي والخيالي معاً، تشكيل العوامل النصية في تعالق مع عوالم الحياة الإنسانية.

ولأن الغرض من هذه الورقة ليس مجرّد عرض أفكار ريكور، فلن أستفيض فيها، بل سأكتفي بالإشارة إلى عدة خيوط من الاستمرارية والتعديل تستند إليها هذه التأويلية الجديدة:

(1) ترجيعاً لصدى العلاقة بين التجربة واللغة في كتاب «رمزية الشرّ»،

---

(11) پول ريكور: الزمان والسرد، شيكاغو، 1984 ـ 88، جـ2، ص 160.

(12) المصدر نفسه، ص 160.

الذي تجد فيه أوليات تجربة العناء والشرّ التعبير عنها في تعبير مزدوج أصلاً (نظائر الوصمة والخطيئة والإثم)، يتعالق السرد، الذي هو حبكة، مع التجربة أيضاً، وطوراً مع التعبير السردي:

«تتمثل فرضيتي الأساسية في أنّ بين فعالية سرد قصة، وبين الطبيعة الزمانية للتجربة الإنسانية، تعالقاً ليس بالعرضي، بل يمثّل شكلاً ثقافياً متبادلاً من أشكال الضرورة. بحيث يصير الزمن إنسانياً، فيصاغ بصيغة سردية، ويكتنز السرد بمعناه الكامل حيث يصير شرطاً للوجود الزماني»[13].

(2) مهمة بيان هذا الارتباط تأويلية بالضرورة، أكثر مما هي بنيوية. وباختصار، نجد هنا مرة أخرى، موازنة بين حدود السيمياء في مقابل دلاليات عالم الحياة:

«إنّ من مهمّة التأويلية أن تعيد بناء مجموعة الإجراءات التي يرتفع بها العمل فوق أعماق العيش والفعل والعناء الغامضة، التي يتعين على مؤلف ما أن يقدمها لقرائه الذين يستقبلونه، وبالتالي يغيرون أفعالهم استناداً إليه. والمفهوم الفاعل الوحيد، بالنسبة إلى النظرية السيميائية هو مفهوم النص الأدبي. أمّا التأويلية فمعنية بإعادة بناء قوس الإجراءات التي تقدم بها التجربة العملية ذاتها مع الأعمال والكتاب والقراء بالكامل»[14].

(3) بالاستشهاد الغالب الآن، بفكرة عالم الحياة عند هوسرل، واستعمالها في الكشف عن الأصول والمصادر التاريخية ـ الوجودية، تسير حركة الزمن والسرد من «مصير زمن متصوَّر، يصير زمناً يعاد تصويره من خلال وساطة زمن مصوَّر»[15]. وعلى مستوى التصوّر القبلي

(13) الزمان والسرد، جـ 1، ص 53.

(14) المصدر نفسه، ص 53.

(15) المصدر نفسه، ص 54.

prefiguration يتحقق عالم الفعل الإنساني الملموس متموضعاً في أيّما سياق تاريخي أو خيالي يشير إليه. هنا يكمن المستوى الأرضي للفاعلين، الذي يؤدون الأفعال، وتحركهم الدوافع. «ولا وجود لتحليل بنيوي لا ينتفع من ظاهراتية ضمنية أو صريحة «لفعل شيءٍ ما»»(16).

(4) هناك أيضاً تعديل في تحليل مضمونات المعقول والتعقل noematic - noetic في الظاهراتية(**)، حينما يتناول ريكور النصوص والسرد، بحيث ترتبط أية نظرية في الكتابة بما يقابلها من نظرية في القراءة. وهنا تظهر مشكلة الإحالة في سياقها السردي:

لا تستطيع جماليات التلقي أن تنشغل بمشكلة الاتصال، دون أن تنشغل أيضاً بمشكلة الإحالة. لأنّ ما يتمّ إيصاله يتعدّى، في التحليل الأخير، حسّ العمل والعالم الذي يشترعه وما يشكل أفقه»(17). غير أنّ «عالم النص» لا يساوي ولا يمكنه أن يساوي العالم الفعلي. وهنا يختلف ريكور خلاف خصومة مع النزوع السائد الآن في اختزال العالم إلى نص:

«الإحالة والأفق متلازمان، مثلما هما شكل وأساس، ولكل تجربة محيط كفافي يطوّقها ويميزها، وينهض مقابلاً لأُفق الممكنات الذي يشكّل مرة واحدة أُفقاً داخلياً وخارجياً للتجربة»(18).

لكنّ ريكور يزعم في هذا التلاعب أنّ «اللغة لا تشكّل عالماً لذاتها.

---

(16) المصدر نفسه، ص 56.

(**) [من مصطلحات هوسرل في دراسة القصدية تمييزه بين Noesis ويقصد به المضمونات الواقعية للشعور، أي تعقّل الشيء الماثل أمام الشعور، وNoema، أي معقول الشعور، أو المضمون غير الواقعي له. لمزيد من التفصيل انظر: د. عبدالرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984، جـ 2، ص 541 ـ المترجم العربي].

(17) المصدر نفسه، ص 77.

(18) المصدر نفسه، ص 78.

بل إنها ليست عالماً. . . فاللغة تشكّل لذاتها نسق المطابق. والعالم هو «آخرها»[19].

(5) غير أن التلازم السابق على الإنسان والعالم تلازمٌ تكون فيه الإحالة كلها إحالة متبادلة co-reference[20].

«ما يتلقاه القارىء ليس معنى الكلمة فقط، بل يتلقى من خلال معناها، وإحالتها، التجربة التي تحملها للغة، وفي التحليل الأخير، العالم والزمانية اللذين تنشرهما بوجه هذه التجربة»[21].

(6) أخيراً، لأن هذا الشكل من الإحالة والمرجعية ليست مجرد أدبية أو وصفية، خصوصاً في السرد الخيالي والتاريخي، فإنها تشير إلى المرجع وتحيل عليه من خلال بناء معقد complexity. ويمكن للمرء القول إن «البدائي» من السرد هو بالضبط هذا التعقيد، الذي درسه ريكور من قبل بوصفه استعارة. «لقد حاولت أن أبين في «سطوة الاستعارة» أن قدرة اللغة على الإحالة إلى المرجع لم يستنفدها الخطاب الوصفي، وأنّ الأعمال الشعرية تحيل إلى العالم، بطريقتها المتميزة، التي هي الإحالة الاستعارية»[22].

ما نبلغه من خلال هذه العملية التأويلية هو التلازم المذكور بين عالم النص، وعالم حياة القارىء. وهكذا، فإنّ ما يُؤوَّل في النص الخيالي، هو اقتراح عالم يمكنني أن أقطن فيه، وأشترع فيه أكثر سلطاتي. . . إنّ الشعر (أو القصّ) من خلال حبكته muthos [أو بنائه الحكائي] يعيد وصف العالم»[23].

(19) المصدر نفسه، ص 78.
(20) المصدر نفسه، ص 78.
(21) المصدر نفسه، ص 78 ـ 79.
(22) المصدر نفسه، ص 80.
(23) المصدر نفسه، ص 81.

لدينا هنا، إذن، مخطط وجيز لتأويلية جديدة تتوجه إلى مشكلة الزمان والسرد، وتكون فيها العلاقة التي تربط القارىء بالنص، هي العلاقة التي تربط عالم حياة القارىء بعالم النص. والإطار الذي تتحرك فيه هذه التأويلية ظاهرياتي يحتذي مفهوم هوسرل، وينشق عنه بصورة حركية، عن عالم الحياة الفعلي الواقع بين التاريخي والخيالي في إطار حركات إعادة التصوير والصياغة التصويرية والتصور القبلي.

ولعلي في غنى عن القول، إنني أجد هذه المقاربة إنعاشاً لعالم التفكيك والتأويل المعاصرين. ويبدو أن ريكور ميّال دائماً إلى ما هو عصري، ولكنه يودّ في الوقت نفسه أن يحتفظ بموازنةٍ من نوع ما. وهذا شيء يستهويني، وقد تعلمت منه الكثير.

ولكنْ إذا كان ريكور قادراً على إعادة صياغة التأويل الظاهرياتي، فإنّ هناك جوانبَ من العلاقة بين الظاهراتية وظاهرتي الكتابة والقراءة لم يجرِ التطرق إليها. ومنها سأتخذ موقفي الخاص في داخل هذا الخطاب.

الإدراك الحسّي والقراءة والكتابة:

في تقديري أنّ الشيء الذي أُهمل هو ما تمكن تسميته «بظاهراتية القراءة والكتابة». وهو شيء كان ضمنياً وفاعلاً وراء الكواليس في أحسن الأحوال. ما اقترحه هو أن نفتح المجال تماماً لظاهراتية القراءة والكتابة هذه، وأن نقوم بذلك عن طريق إعادة إدخال دور الإدراك الحسي، أو بالأحرى، الفعل الحسي إلى الميدان.

بالطبع قد يتذكر المرء هنا كلاً من عالم الحياة المعيشة لدى هوسرل، وأولية الإدراك الحسي لدى ميرلوبونتي أيضاً. لأنّ هوسرل، دعا في تحليله للعالم الغاليلي، إلى وجود قطيعة مع عالم الحياة الأساسي الذي يجب أن يشير في قراره إلى الإدراكات الحسية العادية، والأفعال الإنسانية المألوفة، وهذا ما نجد صداه في موقف ريكور. كذلك يجد المرء، على

نحوٍ أكثر براعة نوعاً ما فيما يخص تأويل الإدراك الحسي، تحليل ميرلوبونتي لقابلية الحركة والصيغ الإدراكية، إلخ، لا سيّما في عوالم الرسم والفنون.

سأبدأ بتسجيل ملاحظة عن ذلك التفكيكي المتطرف، جاك ديريدا، وهي أنّ في داخل تقنيات التأويل والتفكيك التي غالباً ما يستخدمها عندما يتعلق الأمر فيما يبدو بقراءات شاذة أو مشوهة، تكمن ظاهراتية ضمنية للإدراك الحسي. وقد لاحظت في مقالة سابقة، «الظاهراتية واستراتيجيا التفكيك»، أن هذه الظاهراتية الضمنية، تكمن في داخل معالجة ديريدا للنصوص:

«خذ نصاً معيناً: إذا تصور المرء النص (حسياً) فإنه يظهر في العادة ككتابة على وجه الصفحة أولاً، تحيط بها الهوامش، لكنّ بؤرة المركز هو المتن المكتوب. إذن، حين يقرأ المرء النص، فإنّ ما ينبجس أمام عينيه كبؤرة هو ما يتحدث عنه النص، مهما كانت صعوبة النص، وهذا هو شأن النصوص في واقع الأمر. ماذا يفعل ديريدا بالنص؟ إنه، كما بينتُ سابقاً، يهمّش ما يبدو مركزياً ومباشراً. هكذا ينتقل المركز وبؤرة التحليل لديه بصورة جذرية إلى العناوين، والعلامات، والهوامش، والحدود، والتقسيمات. . . إلخ. باختصار، يصرف انتباهنا إلى سمات موجودة هناك، ولكنّها تعد في الغالب سمات خلفية أو ثانوية أو غير مهمة.

هذه، بمعنى ما، تقنية «ظاهراتية» في الأوج. ففي تحليلهم للإدراك الحسي، مثلاً، ينزع الظاهراتيون إلى أن يشيروا أنه في حين تكون الأشكال الماثلة أمام الإدراك شديدة الوضوح في العادة، لكونها مراجع إدراكنا الحسي الاعتيادي، فإنّ الأشكال جميعاً تتخذ موقعها على أساس خلفية معينة حاضرة أيضاً، وتشكل حقل الإدراكية. بعبارة وجيزة، تهمّش هذه النقلة بؤرة الإدراك الحسي، حتى تنكبَّ على سمات هامشية مهمة ولكنها مأخوذة على سبيل التسليم. كذلك، فإنّ القول بأن الإدراكات

الحسية جميعاً تنطوي ليس فقط على السطوح الظاهرة، بل على «الركائز» الكامنة أيضاً، يعني في الأقل زحزحة التأويلات الاعتيادية للإدراك الحسي. أرى أن هذه الوسيلة ـ التي ربّما كانت مشتقة من التجاوز عند نيتشه ـ هي خدعة ديريدا المألوفة. وفي الحقيقة، ما أن تُعرف العملية حتى يستطيع المرء أن يعرف كيف يتابع مثل هذه التفكيكات. (ألا يوجد نص ديريداوي ينكتب على خلفية الصفحة الفارغة؟ إذا لم يكن موجوداً فينبغي أن يوجد).

ما إن تتم زحزحة البؤرة، حتى تُتخذ خطوةٌ أخرى أكثر جذرية. يبدو هذا، في براعة ديريدا، نوعاً من التلاعب، الذي يريد بعد ذلك، أن ينقل الخلف الهامشي إلى المركز بوصفه نوعاً من الحضور الظلّي. وقد ظهر هذا التكتيك البارع، في وقت مبكر لديه، حين أكّد أسبقية الكتابة في كتابيه «عن علم الكتابة» و«الكتابة والاختلاف». فإذا كانت الكتابة «تسبق» الكلام (وتزحزح الذات)، فإنّ «دليلها» هو الأثر، الذي ينبغي العثور عليه، ولكن بما أنّ الأثر غير واضح، فيقتضي البحث نوعاً من اللعب. وعلى غرار ذلك يتلاعب ديريدا «المتأخر» بالهوامش والإشارات والتوقيعات والتخوم ليعيدها إلى بؤرة النص. وفي ألمعية هذا اللعب يتحوّل ديريدا إلى عبقريٍّ ـ ساحر، يرى فيه أتباعه العبقري فقط، ويرى أعداؤه الساحر فقط»[24].

هذا يعني التطرق إلى مشكلة ظاهراتية القراءة والكتابة بصورة غير مباشرة. لكنني أودّ الآن أن أطوّر شبكة من الأمثلة المختلفة بالنظر إلى صور إيضاحية تاريخية ممتعة عن دور الإدراك الحسي وموقع الجسد في علاقتهما بظاهرتي القراءة والكتابة.

ولقد تعمدتُ اختيار مثال تتوفر فيه إقامة «منظور قراءة» يكتنفه منظور ممارسة أوسع. ويرتبط هذا المثال بقراءة الخرائط، ولا سيّما الخرائط

---

(24) دون إهده: التقنيات الوجودية، نيويورك، 1983، ص 163.

الملاحية كالتي يستعملها البحارة. وسأقرن، بعد ذلك، هذا «الإدراك التفصيلي micro-perception»، أي موقع الجسد والمنظور الإدراكي، بما أدعوه «الإدراك الإجمالي macro-perception»، أو الممارسة التأويلية التي تخترق شبكة أوسع من المنظورات الثقافية.

مع بواكير القرن الرابع عشر، بدأت تظهر مجموعة جديدة من الخرائط في أوروبا أطلق عليها portulans. وكانت هذه الخرائط شبيهة بما يسمّى اليوم خرائط الطيارين، أو الخرائط التي تعرض بطريقة متشاكلة بصرياً، الشواخص الساحلية والبرية على طول طريق بحري.

كانت هذه الخرائط تختلف عن خرائط العالم Mappae Mundi الشعبية أيضاً حينئذٍ التي كانت تعرض العالم بصورة مختلفة. كانت «خرائط العالم» التي صورها خيال القرون الوسطى تعرض عالماً أسطورياً في جوهره، له شكل أرض مدوّرة، يقطعها نهران على شكل حرف «T». وتضع هذه الخرائط القدس مركزاً للأرض، التي تتألق فيها اليابسة، التي تملأها الشخصيات والمواقع الأسطورية، وواضح أنها لا يمكن استخدامها دليلاً للسفر أو الملاحة! وكانت هذه الخرائط، بالمقابل، من بين أولى الخرائط «التجريبيّة»، التي تحرص على متابعة خطوط السير على طول السواحل، وبين الكتل البرية. كانت خرائط موضوعة للبحر، غير أنّ خطوط السير كانت مؤشرة فيها بخط افتراضي، بالطبع لا علاقة له بخطوط الطول والعرض في زماننا، بل باتجاهات الريح حينئذٍ. هكذا كانت تنتشر على وجه الأرض، أدلة الإبحار، ومتجهات الريح (ولكل تسميته في تلك الأيام).

لاحظ الآن وجود سمتين أخريين في هذه الخرائط، سمتان تبدوان عند القراءة واضحتين جداً: (1) الأولى، كانت الخريطة تجريداً، لكنها خريطة متشاكلة في الجوهر من حيث شكل السواحل وكتل اليابسة. . . إلخ، (2) لكنّ التشاكل كان معروضاً أمام منظور قراءة، أو أمام موقع

يرتفع فوق الأرض نفسها. هاتان السمتان اللتان نراهما واضحتين جداً، ومسلّماً بهما، لا يطرأ لأحد منا أنهما تمثيل يتميز ببعض الغرابة. فالغرابة شيء يجرّبه الملاح الفعلي، لأنه لا يرى في هذا الشكل خطوطاً ساحلية، ولا كتلاً يابسة. بل يقع الموقع الجسدي للملاح الفعلي على ظهر مركب أو زورق. هكذا من قراءة الخريطة، إلى العثور على موقع ذي منظور جانبي على متن السفينة، لا بدّ من إضافة فعل تأويلي معين، فعل تحويل المنظور والموقع من العلوي إلى الجانبي.

باختصار، لدينا في مثل هذه الخرائط تكوين لوجهة نظر «تجريبية» للعالم، ولكنها مكوّنة من موقع تعقلي noetic لمنظور عين إلهية تنظر من الأعلى.

والحقيقة أن هذا هو الموقف الاعتيادي من القراءة. وهو لا يقتصر على قراءة الخرائط وحدها، بل يشمل النصوص الأخرى أيضاً. ذلك أننا نجلس، في العادة، والكتاب أمامنا، وتحت أعيننا، أو كما كان سائداً في العصور الوسطي، نقف ونقرأ من الأعلى. ومن هذه الناحية، كانت علاقة القارىء/ النص بالوقفة الجسدية ـ الإدراكية ممارسة مترسبة أصلاً.

إنّ التشاكل في تمثيل مشهد ساحلي فعلي يُدخل واقعية القراءة، في عملية لها مضامين أقوى بالنسبة إلى كل من المنظور الأثير والأفعال التأويلية القرينة به، واللازمة للوقوف على الممارسة الملاحية.

لجعل هذه السمة ماثلة بمزيد من التميز، دعونا نقم ببعض التنويعات الظاهراتية على قراءة الخرائط، في البداية بتنويع لوازم الموضوع أو التعقل؛ (1) لا يجب أن تكون الخرائط متشاكلة أو علوية. بل يجب أن يُعطى المرء، كما هو متّبع في إرشاده إلى بيت أحدٍ، مجموعة من التوجيهات المكتوبة: «تسلك في الطريق الفلاني مسافة ميل تقريباً، حتى تصل الساحة الفلانية، فتنحرف يميناً وسيواجهك المبنى كذا، وستجد أمامه بيتي». هنا، ليس لموقعية القراءة من أهمية كبيرة، ما دام التشاكل

ليس جزءاً من العملية، بل هناك تأويلية القراءة التي يجب أن تتعرف على المكان المنشود من الوصف المكتوب لسمات المشهد المدرك. أو (2) يمكن أن يُعطى للمرء، كجزء من الخريطة الملاحية (كما هو متبع، لحسن الحظ، في الدوائر البريطانية) تمثيل لمنظور جانبي، منفصل أو مضاف للخريطة المتبعة. وفي هذه الحالة يطابق موقع الملاح أو اللوح ما هو معروض في الخريطة. «حين ينتظم البرجان صفاً واحداً، يكوِّنان صوى امتدادية لمدخل الميناء». هنا يخف الغموض الذي ينتاب المرء كثيراً ويعانيه حين يحاول تأويل المكان الذي هو فيه عندما يقترب من شواخص يابسة لم يألفها من قبل. في المنظور العلوي، يجب أن أتخيل كيف تبدو الأبراج بالنسبة إلى التمثيلات في الخريطة، وكيف يجب أن تظهر بالنسبة إلى مراقب من موقع جانبي.

لا بدّ من توسيع هذا المثال البسيط، والمألوف جداً. خذْ تمثيلاً آخر، مألوفاً أيضاً لمن اعتادوا على الثقافة الكتابية، وهو تمثيل عدد من المشاهد من موقع مرتفع، أو من منظور «عين الطائر»، ولديّ كتاب ضخم عن تاريخ البستنة، يجد فيه المرء منذ عصور سحيقة، تمثيلات من منظورات علوية أو مرتفعة. وتبدو هذه المنظورات عابرة للثقافات، ما دامت تقع في الثقافات «الكتابية». هكذا تنبسط حدائق القرون الوسطى، وحدائق عصر النهضة، والحدائق الصينية، واليابانية، والهندية، والفارسية، وتعرض من منظور علوي أو مرتفع، وهي كلها منظورات من النادر أن يحتلّها البستاني ويشغلها فعلاً.

لكنّ هذا الشيء لا يصحّ على كثيرٍ من الثقافات «اللاـ كتابية». بل كثيراً ما يكون التمثيل حرفياً، وغالباً ما يكون بشكل لا منظوري على الإطلاق. هكذا يجد المرء، في ساحة رسوم في بعض أجزاء أمريكا الجنوبية، حقلاً من الأشكال المبعثرة (أناس، حيوانات، زوارق... إلخ) المعروضة في الرسم، وكلها مرئي جانبياً، بالمعنى الحرفي. وإذا

انتظمت، فستأخذ الحرفية شكل سلسلة من الصور المعروضة حرفياً، مثلما في الرسوم الاسترالية الأرومة. بإيجاز، تقتضي إقامة عرض «تجريبي» أو متماسك اختيار موقع إلهي علوي أو وجهة نظر عين الطائر، وهو أمر يبدو غائباً هنا.

لكن أهو غياب حقاً؟ أم أثر رؤية مختلفة للعالم ـ لا أُحبذ أن أدعوها «قراءة»، ما دامت القراءة في الثقافة اللا ـ كتابية تؤخذ بالمعنى المجازي نوعاً ما، أو تُسقط عليها من الآخرين.

سأعود إلى الملاحة، إلماماً، وهذه المرة مع مثال من ثقافة لا ـ كتابية، من ثقافة بلا خرائط. وأشير إلى ممارسات مماثلة في القدم، أو ربّما أكثر قدماً، في ملاحة شعوب جنوب المحيط الهادىء، وهي مبادىء لم يتمكن الغربيون من إعادة بنائها، إلا منذ وقت قريب. ولاحظ أن شعوب منطقة المحيط الهادىء، قد مارسوا الملاحة بنجاح في أوقات مزامنة، أو أكثر قدماً، من الناحية التاريخية، من عصورنا الوسطى. لذلك فإنّ مناهجهم واضحة النجاح عملياً.

غير أنهم أحرزوا هذا النجاح بدون خرائط، كما سأُبين، ودون الاستفادة من ممارستنا للمنظور العلوي. كيف؟ سأسمي نظامهم بـ «التأويلية الإدراكية». وقد نركب، مرة أخرى، غواية القول بأنهم «يقرأون» الطبيعة «نصاً» لديهم. لكنّ هذا يعني البدء من مسلّماتنا، وفرض عادات القراءة أو الثقافة الكتابية، فرضاً عابراً للثقافات، على مدركاتهم ومفاهيمهم. وينبغي لي أن أشرح هنا شرحاً تخطيطياً عدة سمات في هذه التأويلية الإدراكية لإضاءة ما تنطوي عليه.

(1) ما إن يُكتشف ممرّ في البحر، حتى تتوفر السبل لمتابعة هذه الممرات. كان هؤلاء البحارة يعرفون مسارات النجوم معرفة دقيقة. ويبحر الأولاد منذ طفولتهم برفقة الكبار والنجوم، التي يتم تأويلها أعمدة ترفع بيت السماء، فيعرفونها ويعرفون أسماءها من خلال الأغاني المرافقة

لتجديف الزوارق. إذن، ما إن يتعلّم الأولاد تحديد هوية النجوم، حتى يعطيهم الكبار أبياتاً أخرى، في هذه الأغاني تتضمن صيغاً متنوعة، بما لا يختلف كثيراً عن طريقة الاهتداء إلى بيتي التي وصفتها سابقاً. «إذا وددتَ الوصول إلى تاهيتي، فتابع الطائر الشرقيّ الكبير حتى تصلك جزيرة الشبح، مابو، عندئذ إستدر وتابع السمكة... إلخ». ولقد حافظت هذه الصيغ المحفوظة مشافهة على بقائها حتى العصر الحاضر، وتمكّن ديفيد لويس، الأنثروبولوجي ـ البحّار الذي تبحَّر في دراسة هذه المناهج، من بلوغ سكان الهاواي، ليعود أدراجه في رحلة من الهاواي إلى تاهيتي، لم يقمْ بها أحد منذ (300) سنة، بلا أدوات ولا خرائط!

(2) السمة الأخرى هي الحاجة إلى التمكن من القيادة في مسار مستقيم حتى عند انعدام الرؤية أو في أثناء العواصف. فقد تعلّم هؤلاء البحارة متابعة الاتجاه الصحيح بالتحسس العضلي لارتفاع الموج في المحيط الهادىء. فالريح التجارية [المتجهة نحو خط الاستواء] تخلق أمواجاً متوازية طويلة تظل باقية طوال موسم الإبحار، ويمكن التحسس بها تحت أو في خضم البحار المتلاطمة. وهم يتحسسونها، بأن يجلس البحار في جوف الطوف ويشعر بها في خصيتيه ـ هكذا يقول الميلانيزيون!

علاوة على ذلك، تتكسر هذه الأمواج حين تقترب من جزيرة ما، وهذا التكسُّر هو أحد المفاتيح المؤدية إلى العثور على تلك الجزيرة. ومثل الاستماع إلى لحن جهير في قطعة موسيقية، يوفّر استكشاف الأمواج والتحسس بها مفاتيح إدراك حسي على الاتجاه.

(3) وكيف يهتدي المرء إلى جزيرة، ولا سيّما في رحلة استكشاف؟ الجواب أيضاً بالإدراك الحسي: فالجزر ذات الجبال والغابات (أ) تطلق وهجاً ميالاً إلى الخضرة نحو السماء عن بعد عدة أميال. (ب) وإذا اقتربت الغيوم التي تتجمع فوق مساحة من الجزيرة، فإنها لا تتحرك، حتى حين تتحرك الغيوم العالية عنها، ويمكن الاهتداء بها من مسافة بعيدة.

(جـ) عند الغسق، تعود الطيور إلى أوكارها، وتبدأ بعض الأنواع العودة عن مسافة خمسين ميلاً، وبعضها عن مسافة ثلاثين ميلاً، وغير ذلك، والبحار يعرف جميع أنواع الطيور، ويلاحظ اتجاهها عند الغسق.

يُفضي هذا إلى تأويلية إدراكية رقيقة لا تستند إلى الخريطة، ولا إلى المنظور العلوي. وواقع الأمر أنّ الصوى والعلامات، بل حتى التجريدات مثل «جزر الأشباح» موصوفة من منظور جانبي. لكنّ هناك سمة أكثر إثارة تساعد على ترسيب نظام الملاحة هذا، بوصفه نظام «موقع مجسّد». فعلى متن المركب تتغير لغة الإتجاه والموقع المكاني، مثلما هو شأن كثير من المصطلحات واللغات المستعملة في البحر. لأنّ المتغيّر الثابت لتحقيق هذا النظام النسبي هو الموقع الجسدي الفعلي للإنسان. هكذا لا نتكلم عن «ذهابنا» إلى تاهيتي هنا، بل نتكلم عن «اقتراب تاهيتي منا» أو «مجيئها إلينا». ولا يمرق الزورق في البحر، بل «يمرّ البحر بمحاذاتنا». لدينا هنا إذن، عالم «أينشتايني» بدائي لا بدّ لكل ما يقاس فيه أن يأخذ موقع المراقب الفعلي بنظر الاعتبار.

إذا بدا هذا النظام في الإدراك الحسي غريباً علينا، فذلك حين نبدأ المقارنة بين العالمين، وتنبثق عنهما عوامل الإثارة. على سبيل المثال، لو تمكنتُ من الدخول، دخولاً متعاطفاً، إلى عالم الإدراك الحسي لدى البحار الباسيفي (هل بمستطاعي مغادرة عالمي؟ طالما أنني أعيش جسدي ومتموقع فيه بالنسبة إلى عالمي، حتى لو تغاضيتُ عن هيمنة الحرفية في الفعل الاعتيادي) وسألتُ حينئذٍ: «من موقع مَن استخلصتُ أن زورقي ذاهب إلى تاهيتي؟»، فسيكون الجواب: «من وجهة نظر عين الله الثابتة، فوقي، ولا أستطيع أن أحلَّ فيها فعلاً». إذ حين تتحرك الآفاق، على البحر، وحين يعبر قوس الأمواج قوساً آخر، فإنّ ذلك قريب، إدراكياً، من القول إن البحر يعبر مركبي، أو إنني أعبر من خلال البحر. لكنّ كلا التعبيرين يتضمن من الناحية التأملية موقعاً «يصحّ» من خلاله التعبير. هكذا

أبدأ في مثال هذا التنوع العابر للثقافات بتمييز الأولوية التي تمنحها ثقافتي لمنظور متخيّل، أو شبه منظور، من حيث هو أثير.

مع ذلك، فهو الآن منظور مسلّم به، وأليف وراسب. ولسنا نلاحظ ما فيه من غرابة وشطح. ألا يمكن أن ينطوي على علاقة بين مدركاتنا الحسية الجسدية التفصيلية التي ننساها، كما كشف ميرلوبونتي ببراعة، حين نفصل العالم المعيش عن العالم العلمي، والإدراك الإجمالي ذي النظرة المتعالية الأثيرة؟ إنني أرى أنّ ما أشير إليه راسب ممارسة «قراءة» طويلة.

بعبارة أخرى، ألا يمكن أن توجد، عند ممارستنا للثقافة الكتابية، ليس فقط علاقة بين عالم النص، وعالم حياة القارىء، بل علاقة تضمُّن أعمق مع الموقع الإدراكي الجسدي الذي نجد فيه أنفسنا حين نقرأ النصوص؟ وهل نظرة عين الله موقع قراءة أثيرة ومشترعة؟

خلاصة:

لا بدَّ من وجود ارتباط بين الموقع الجسدي والإدراك الحسّي: بعد أن تعرّض توسيع هذا الارتباط إلى الإدراك الإجمالي لثقافة ما واستقراؤه إلى التشكيك في الظاهراتية مدة من الزمن. وفي حين ادّعى ميرلوبونتي أن الثقافة شيء مدرك حسياً، فإنني أودّ القول إنّ في ذلك أكثر من مجرّد تعبير مجازي. لكن ماذا بشأن التواشج بين موقع القراءة وهذا الإدراك الحسّي الإجمالي ـ ألا يوجد دليل على هذا الإدراك ـ القرائي الذي يشكل قوام ممارستنا؟

سيجعل آخر مثال لديَّ هذا المقترح أقوى من ذي قبل، غالباً ما تنطوي النقوش المصرية القديمة على منظورات غريبة. وهي منظورات تجمع في اللوح نفسه بين المنظورين الجانبي والعلوي، ويبدو موقع المراقب الداخلي فيها غير منسجم ولا متماسك. ففي تصوير حديقة،

مثلاً، يمكن أن تظهر سلسلة من أشجار الكرم المدركة جانبياً، يخدم فيها العمال، وتُصوَّر بركة الماء، في الوقت نفسه، من موقع علوي مباشرة. هذا المنظور «المزدوج» قد يبدو لنا غريباً، ولكن لا بدَّ أنه كان يبدو شيئاً مألوفاً للغاية لدى قدماء المصريين.

لو انتقلنا الآن إلى القراءة التي كان يمارسها المصريون، لوجدنا فجأة هذه الظاهرة نفسها. لأن الكتابة الهيروغليفية كتابة مزدوجة أو مختلطة، فهي نصف صورية ونصف صوتية. وحين يرسم ثور أو طائر أبي منجل، فإن دلالة هذا الرسم إما أن تكون تمثيلاً للمرسوم، أو مقطعاً صوتياً من كلمة أو جملة، وهذا يعني أن النص «مزدوج» من حيث القراءة. وفي كلّ من التمثيل والنص المكتوب، تزدوج النظرة ـ القراءة لدى المصريين، وتشكل ممارستهم المألوفة التي تنتظم حياتهم وفقاً لها.

كان هذا عالماً معيشاً تتخذ فيه البنية المتعددة للإدراك شكلاً محدداً، حتى حين لا يُلاحظ، وحتى حين يكون في إحدى الثقافات القديمة التي ندعوها كتابية. وأرى أن هذه الممارسة نفسها، وإن تكن مشكلة تشكيلاً مختلفاً، تنتظم عالمنا المعيش، وهكذا، ففي حين أنها تسوّغ الانتفاع من استعارة القراءة إلى حد كبير، فإنها لا تسوّغ نسيان تورطها في الميدان المسكوت عنه وغير المكتوب للإدراك الحسي والفعل الجدي في عالمٍ مادي.

VIII

ميتافيزيقا السردية

الزمان والرمز
في فلسفة التاريخ عند ريكور

هيدن وايت

يدور الحديث هذه الأيام عن طبيعة السرد التاريخي من خلال كفاءة الخطاب ذي الشكل القصصي على تمثيل الواقع. وكان بوسع المنظرين التاريخيين، من أمثال أصحاب الحوليات Annalistes، الذين عنوا بتحويل الكتابة التاريخية إلى علم، أن يشيروا على نحو مشروع إلى أنّ العلوم الطبيعية غير معنية بالقصّ كهدف لبحثها. وفي الحقيقة يمكن القول دون خروج عن الموضوع، إنّ تحويل حقل دراسي إلى علم جذري كان محفوفاً دائماً بالتخلي عن أي شيء مثل الاهتمام باختراع قصة تروى عن موضوع دراسته لصالح اكتشاف القوانين التي كانت تتحكم ببنياته ووظائفه. واستناداً إلى هذه النظرية، فإنَّ غلبة الاهتمام بالقص في داخل أي حقل يتوق لنيل مرتبة العلم، هو برهان الوجه الأوّل على طبيعته ما قبل العلمية، إن لم نقل طبيعته الأسطورية أو الآيديولوجية الواضحة. لذلك كان إخراج «القصة» من «التاريخ» وفرزها عنه الخطوة الأولى في تحويل الدراسات التاريخية إلى علم.

لقد كان دفاع المفكرين الأنغلو أمريكيين عن التاريخ السردي، قائماً على مطابقة مماثلة بين السرد والخطاب ذي الشكل القصصي. وعند

المدافعين الأساسيين عن الكتابة التاريخية السردية في هذا التراث، كانت كفاءة الشكل القصصي على تمثيل الأحداث والعمليات التاريخية أمراً واضحاً، حتى لو بقي التسويغ النظري لهذه الكفاءة غير متوافر. ففي رأيهم ليست القصة شكلاً مشروعاً لتفسير الأحداث والعمليات التاريخية وحسب، بل إنها كانت الطريقة «المناسبة» لتمثيل الأحداث التاريخية في الخطاب، ما دام يمكن إقامة هذه الأحداث بحيث تنكشف عن ذلك النوع من الأشكال التي نصادفها في أنماط القص التقليدي. إذ تختلف القصص التاريخية عن القصص الخيالية بكونها تشير إلى وقائع حقيقية، لا إلى وقائع متخيّلة. لكنّ القصص التاريخية «الحقيقية» لم تكن لتختلف عن الوقائع التاريخية من حيث ملامحها الشكلية، لأن التاريخ نفسه كان كتلة من القصص المعيشة التي لا تنتظر سوى المؤرخ الذي يحوِّلها إلى نظائرها النثرية.

أمّا الآن فلم يعد الهجوم على التاريخ السردي، ولا الدفاع عنه لينصف تنوع صنوف القصص التي نقابلها في الأدب والموروث الشعبي والأسطورة، أعني الفروق القائمة بين تقنيات الرواية التقليدية والرواية الحداثوية، أو العلاقة المعقدة بين «الأدب» و«العالم الواقعي» الذي كان يُشير إليه الأدب إشارة لا تُنكر، حتى لو كانت تلك الإشارة أو الإحالة على نحو أُمثولي وغير مباشر. ففكرة كون المرويات التاريخية غير واقعية، لمجرّد أنها بصيغة قصة، كانت تعني أن الأدب لم يكن ليستطيع إضاءة «العالم الواقعي» بأي طريقة مهمّة. غير أن فكرة كون المرويات التاريخية تضيء «العالم الواقعي» لمجرّد كون عالمها يعرض شكل قصة حسنة الصياغة، وذات شخصيات منهمكة بصراعات مشابهة للصراعات التي نواجهها في أنماط القصص التقليدية، هي الأخرى فكرة يتعذر الدفاع عنها. ما كان يتقضي، بوضوح، هو تحليل السرد والحكي والسرديّة، وهذا ما يفسّر أشكال القصّ المتعددة التي نواجهها في الأدب العالمي،

ابتداءً من الملاحم القديمة، حتى الرواية ما بعد الحداثوية، وإعادة تصوّر العلاقات الممكنة الموجودة بين أنواع السرد الرئيسية الثلاثة ـ الأسطوري والتاريخي والخيالي ـ وبين «العالم الواقعي» الذي تحيل إليه إحالة لا تُنكر. ولقد انعطف پول ريكور إلى هذه المهام في أواخر السبعينات.

تتوفر نتائج مساعي پول ريكور الآن في كتابه المهيب «الزمان والسرد»، الذي ينبغي أن يُعدَّ أهمَّ عملية تأليف بين النظرية الأدبية والنظرية التاريخية، أُنتجت في قرننا هذا[1]. وبالرغم من أنّ جزءين فقط من أجزاء «الزمان والسرد» الثلاثة المزمع كتابتها قد طُبع حتى كتابة هذه السطور [أعدَّ أصل هذه الورقة في عام 1982] فيمكن تصور خطة العمل ككل. يتكون التحليل من أربعة أقسام في ثلاثة أجزاء. يحتوي الجزء الأول على القسمين الأول والثاني: «دائرة السردية والزمانية» و«التاريخ والسرد» على التوالي. ويحتوي الجزء الثاني على القسم الثالث: «الصياغة الصورية في السرد الخيالي». أمّا الجزء الثالث المعنون بـ «الزمان مروياً»، فسيقدّم «الشهادة الثلاثية للظاهراتية (الفينومينولوجيا) والتاريخ والخيال» فيما يخص «قوة» السرد على «إعادة تصوير الزمن» بطريقة تكشف عن «العلاقة السّريّة» بين الأبدية والموت (الزمان والسرد، جـ 1، المقدمة وص 101).

يريد ريكور، في عمله، أن يصنّف مختلف الأفكار عن القصة والقص

---

(1) هذه المقالة نسخة تمت مراجعتها من مقالة تقيمية عن كتاب پول ريكور: الزمان والسرد، جـ 1، باريس، منشورات دي سوي، 1983، طلب مني إعدادها للمشاركة في مؤتمر عقد في جامعة أوتاوا، 1983، للاحتفاء بالذكرى السبعين لميلاد ريكور. وقد استخدمت الترجمة الانجليزية الصادرة عن مطبعة جامعة شيكاغو، جـ 1، 1984. ولم يكن الأصل الفرنسي للجزء الثاني من الكتاب قد ظهر حين كتبت مقالتي الأولى. أمّا في هذه المراجعة، فسأستفيد منه، ومن ترجمته إلى الانجليزية أيضاً، وأثبت إحالتي في المتن.

والسردية التي تشكل النظريات الرئيسية عن الخطاب السردي الذي صيغ في عصرنا. وفي سياق عمله، يعيد تعريف السرد التاريخي نوعاً من الأمثولة على الزمانية، ولكنها أمثولة من نوع خاص، هو تحديداً، الأمثولة الحقيقية. ولا يعني هذا أنه يُنكر المشروعية المعرفية على أنواع الأمثولة الأخرى، كالأمثولة اللاهوتية والأسطورية والشعرية. بل بالعكس، فهو يضمن للسردية الخيالية قدرة على تمثيل بصيرة أعمق بالتجربة الإنسانية في الزمانية مما تفعل نظائرها التاريخية أو الأسطورية. مع ذلك فقد أسندت للسرد التاريخي مهمة تمثيل واقع يقدم نفسه للشعور الإنساني، من جانب واحد في الأقل، بوصفه سراً لا حلَّ له، ولكنه ممكن الفهم في آخر الأمر. وليس هذا السرّ سوى لغز الوجود ـ في ـ الزمان. وإذا ضممنا هذا الكتاب إلى قرينه كتاب ريكور السابق «الاستعارة الحية»[2] [المترجم إلى الإنجليزية بعنوان «سطوة الاستعارة»]، الذي يشكل ما يدعوه «زوجاً» مع «الزمان والسرد»، فسيكون لدينا، حين ينتهي نشر الكتاب الأخير، نظرية شاملة عن العلاقة بين اللغة والخطاب السردي والزمانية يمكن من خلالها تقييم درجة الصدق التي تُمنح لأيّ تمثيل للعالم في صيغة سرد.

إنّ الأُطروحة الرئيسة في «الزمان والسرد» هي أن الزمانية «هي بنية الوجود التي تصل اللغة في السرد»، وأن السردية هي «بنية اللغة التي تكون الزمانية مرجعها الأخير». وتظهر هذه الصياغة في مقالة ريكور عام 1980 «الزمان السردي» الذي يشير بوضوح إلى أن دراسته حقيقة السرد تقوم على فكرة الطبيعة السردوية narrativistic للزمان نفسه[3]. فليس الخلاف أن يفرض المؤرّخون صيغة سردية على مجموعات أو متواليات من الأحداث

(2) پول ريكور: سطوة الاستعارة، لندن، 1978.

(3) پول ريكور: الزمان السردي، مجلة البحث النقدي، جـ 6، العدد 1، 1980، ص 169.

الواقعية التي يمكن تمثيلها، بما لا يقلُّ شرعية، في خطاب آخر غير سردي، بل إنّ الأحداث التاريخية تمتلك البنية نفسها التي يمتلكها الخطاب السردي. وطبيعتها السردية هي التي تميّز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية (التي تفتقر إلى تلك البنية). ولأنّ الأحداث التاريخية تمتلك بنية سردية، فللمؤرخين الحقّ في اعتبار القصص تمثيلات صادقة على هذه الأحداث، ومعاملة هذه التمثيلات بوصفها تفسيرات لها.

غنيّ عن البيان أنّ فكرة القصة عند ريكور تختلف في نواحي مهمّة عن مثيلتها التي يستعملها الفلاسفة الأنغلو ـ أمريكيين لتعليل الأثر التفسيري للتواريخ السردية. فليس من السهل رواية قصة ما حدث في الماضي، على نحو ما يروي الصحفيون الرياضيون متوالية من الأحداث العرضية التي أفضت إلى حصيلة نزاع رياضي في يوم معين. فالتاريخ السردي، كما يلحّ ريكور، ليس بالضرورة «نوعاً» لجنس القصة (زس، جـ 1، ص 179، 228). إذْ يمكن رواية أي عدد من مختلف أنواع القصص عن متوالية معينة من الأحداث الواقعية، فتكون كلها روايات معقولة عنها على حدّ سواء. يمكننا أن نتابع هذه القصص متابعة مثلى وأن نصدقها جميعاً بوصفها طرقاً ممكنة لإضفاء معنى على الأحداث المروية فيها، لكننا لن نحسَّ بأننا حصلنا على روايات «تاريخية» خاصة بالأحداث المعينة، تماماً مثلما لا نحسّ بأننا حصلنا على رواية تاريخية لأحداث الأمس السياسية والاقتصادية بعد قراءة ما تنقله الجريدة عنها. فالصحفيون يروون القصص عن «ما حدث» أمس أو العام الماضي، وغالباً ما يفسّرون ما حدث بكفاءة تزيد أو تنقص، بالطريقة نفسها التي يفسّرها بها المفتشون أو المحامون في المحكمة. غير أن القصص التي يروونها لا يجب أن تختلط بالمرويات والسرود التاريخية ـ مثلما يريد منظرو الكتابة التاريخية أن يبحثوا عن نظير للخطاب التاريخي في عالم الأمور اليومية في الغالب ـ لأنّ هذه القصص تفتقر افتقاراً نموذجياً للمرجعية الثانوية في المرويات

التاريخية، أي الإحالة غير المباشرة إلى «بنية الزمانية» التي تنفح في الأحداث المروية في القصة عبير «التاريخية» (Geschichtlikeit) historicality[4]. ومن دون هذا المرجع الثانوي، مهما كانت القصة الصحفية ممتعة ومتبصرة وغنية بالمعلومات، بل مهما كانت تعليلية، فإنها تظلّ حبيسة «الحوليات الزمنية».

للسبب نفسه، تختلف فكرة ريكور عن السرد التاريخي عن فكرة بعض الشكلانيين أو المحللين البلاغيين للتراث الشعبي والملاحم والروايات، الذين يكمن جوهر القصة لديهم في تناولها «للآليات الوظيفية»، التي يمكن تغيير ترتيبها بأية طريقة، ما دامت أعراف النوع الذي تنتمي له القصة يمكن ملاحظتها (أو بالعكس معارضتها نسقياً). ما تفتقر إليه هذه الأفكار عن السرد، في رأي ريكور، هو المنطق أو بالأحرى الشعريّة التي تتولى دمج هذه الآليات في كلٍّ مطرد يدلّ على أكثر منها، لأنه يقول أكثر مما يقوله مجموع الجمل التي يتضمنها. فالخطاب السردي عنده لا يقبل التحليل إلى معاني الجمل المفردة التي يتكوّن منها. الخطاب ليس التبجح بكتابة الجمل، كما يحلو لبعضهم أن يراه، وإنّ أي تحليل للخطاب يتم استناداً إلى المماثلة في التفسير النحوي أو البلاغي. سيفقد بنية المعنى الأكبر، المجازية أو الأمثولية بطبيعتها، التي ينتجها الخطاب ككل.

إذن، على عكس كلٍّ من العرض الزمني للأحداث وما يمكن لنا

(4) يشير ريكور بما يسميه بـ «المرجعية الثانوية» إلى الطبيعة الثنائية في الكلام الرمزي عموماً، أي أن يقول بمعناه الحرفي شيئاً، وبمعناه المجازي شيئاً آخر. وفي حالة السرد التاريخي، يكون المرجع الحرفي هو شبكة الأحداث التي يتكلم عنها، أمّا مرجعه المجازي فهو «بنية الزمانية» التي يسميها متابعاً هايدغر، بالتاريخية. يقول: «للتاريخية سمتان: امتداد الزمن بين الميلاد والموت، ونقل التوكيد من المستقبل إلى الماضي» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 61).

تسميته بالخطابات «الاختصاصية المطوّلة»، تتصف أنواع القصص الاستطرادية التي تثير ريكور، والتي يعدّها الأنماط المروية في التواريخ السردية، بانطوائها على حبكات. فبناء حبكة لمتوالية من الأحداث، أي تحويل ما يظلّ من غير هذا البناء مجرد عرض زمني للأحداث، إلى قصة يعني إحداث وساطة بين الأحداث وبعض التجارب الإنسانية الكلية في الزمانية. ويصحّ هذا على القصص الخيالية كما يصحّ على القصص التاريخية. إذ أنّ معنى القصص يتوقف على بناء الحبكات فيها. وببناء الحبكة يتم تصوّر configured (أو يُحاط بفهم) متوالية من الأحداث بطريقة تمثّل رمزياً ما يظل بغير ذلك شيئاً لا تستطيع اللغة التعبير عنه[5]، وهو تحديداً، الطبيعة «المنفلتة» على نحو يتعذر تحاشيه لتجربة الزمن الإنسانية[6].

---

(5) عن الحبكة وبناء الحبكة والصياغة الصورية كالتقاط جامع للأحداث المتفرقة في الوساطة الرمزية، انظر: الزمان والسرد، جـ 1، ص 41 ـ 42. ويكتب ريكور فيما بعد: «إنّ إضاءة فاعلية بناء الحبكة هو في تقديري مفتاح مشكلة العلاقة بين الزمان والسرد... ويتضمن مسعاي في هذا الكتاب بناء وساطة بين الزمان والسرد عن طريق توضيح الدور التوسطي لبناء الحبكة في عملية المحاكاة» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 53).

(6) يكمن انفلات الزمان في كوننا لا نستطيع التوقف عن التفكير بتجربتنا الزمنية، ولا نستطيع، مع ذلك، التفكير بها عقلانياً وشمولياً. «إنّ الطبيعة المنفلتة للتأمل الخالص بالزمن ذات أهمية جسيمة لكل ما سيترتب بعد ذلك في البحث الحاضر». فلأنّ هذا التأمل منفلت، فلا يمكن الاستجابة له إلا شعرياً أو سردياً: «ستكون الأطروحة الدائمة لهذا الكتاب أن يكشف أن الاستغراق في الزمن عملية اجترارية غير حاسمة، لا يستطيع أن يردّ عليها إلاّ الفعالية السردية. ولا تستطيع هذه الفعالية أن تحلّ الانفلات عن طريق الاستبدال. وإذ تمكنت من حلّه، فذلك بالمعنى الشعري، لا النظري، للكلمة. إنّ بناء الحبكة يستجيب للانفلات التأملي، بأن يُسبغ الإمكانية، شعرياً، على الأشياء، وبالتأكيد، لإيضاح الانفلات، وليس لحلّه نظرياً» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 6).

الخطاب التاريخي تمثيل أثير لقدرة الإنسان على ضخ المعنى في تجربة الزمن، لأن المرجع المباشر لهذا الخطاب هو الأحداث الواقعية، لا الأحداث المتخيّلة. يمكن للروائي أن يبتكر الأحداث التي تنطوي عليها قصصه، بمعنى أنه ينتجها خيالياً، استجابة لمقتضيات بناء الحبكة، أو تفكيك الحبكة بعد أن ظهر كتاب الحداثة والحداثة المضادة. أمّا المؤرخ فلا يستطيع، بهذا المعنى، ابتكار أحداث قصصه، بل يجب عليه (بمعنى الكلمة التقليدي الآخر للابتكار) أن يعثر عليها أو يكتشفها. وهذا لأنّ الأحداث التاريخية سبق أن «ابتكرت» أصلاً (بمعنى «أُبدعتْ») من لدن فاعلين إنسانيين سابقين أنتجوا بأفعالهم حيوات جديرة بأن تكون لها قصص تروى عنها[7]. وهذا يعني أنّ القصدية التي تنفخ الحياة في الأفعال الإنسانية، في مقابل الحركات الانتقالية المجردة، تفضي إلى خلق الحيوات التي لها تماسك القصص ذات الحبكة. وهذا أحد الأسباب التي تجعل فكرة كتابة التاريخ الحداثوية، المصاغة على غرار الرواية الحداثوية والحداثوية المضادة، تبدو في تقدير ريكور مجرد تناقض لفظي.

إنّ معنى الحياة الإنسانية الواقعية، سواء أكانت للأفراد أم للجماعات، هو معنى الحبكات، أو أشباه الحبكات، أو ما وراء الحبكات أو الحبكات الفاشلة التي تمنح بها الأحداث التي يشتمل عليها تلك الحيوات مظهر قصصٍ تمتلك بداية قابلة للتمييز ووسطاً ونهاية. إنّ الحياة ذات المعنى

(7) إذا كانت فعالية المحاكاة تؤلف الفعل، فهي ما يؤسس ما هو ضروري في تأليفه. فهي لا ترى الكلّي، بل تجعله ينبجس انبجاساً. إذن فما المعايير؟ لدينا إجابة جزئية في تعبير أرسطو: «يكون التذاذ هؤلاء برؤية الصور راجعاً إلى أنهم حين ينظرون إلى الأشياء يتفق لهم أن يتعلموا ويجروا قياساً في كل منها، كأن يقولوا: هذا [الشكل] هو ذاك» [أرسطو: في الشعر، ترجمة: د. شكري عياد، القاهرة، 1993، ص 36. و«لذة التعرف هذه، كما يفترض دوپان روك ولالوت، مفهوم استشرافي عن الحقيقة يكون الابتكار بمقتضاه إعادة اكتشاف» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 42).

هي الحياة التي تتوق إلى تماسك قصة ذات حبكة. ويتصوّر الفاعلون التاريخيون حياتهم، وهم يتطلعون إلى الأمام، على أنها قصص ذات حبكات. وهذا هو السبب في أنّ بناء المؤرّخ الحبكة التراجعية للأحداث التاريخية لا يمكن أن يكون نتاج حرية الخيال التي يتمتع بها كاتب القصص الخيالية. فبناء الحبكة في الكتابة التاريخية هو نشاط شعري، كما يرى ريكور، لكنه ينتمي إلى «الخيال الإبداعي» (عند كانط) أكثر من انتمائه إلى الخيال «الاتباعي» أو مجرد الاقتراني عند كاتب القصص الخيالية، لأنّ الخيال الإبداعي يعمل على تشكيل الأحداث التاريخية المتميزة بما لا يقلّ نشاطاً عن صياغة الحبكة التراجعية أو إعادة تصوير الأحداث، وهذا هو الواجب الذي يقوم به المؤرخ (الزمان والسرد، جـ 1، ص 68).

خلق السرد التاريخي، إذن، فعل مشابه تماماً للفعل الذي تُخلق به الأحداث التاريخية، ولكن في مجال «التعبير» wording، لا في مجال «التشغيل» working[8]. وبتمييز الحبكات التي يعيد الفاعلون الذين انتجوها تصويرها في أفعال تاريخية، وبتصوّرها كمتواليات من الأحداث التي تمتلك تماسك القصص ذات البداية والوسط والنهاية، يصرّح المؤرخون بالمعنى الضمنيّ في الأحداث التاريخية نفسها. وفي حين يتم تصوّر هذا المعنى في أفعال الفاعلين التاريخيين، لا يستطيع الفاعلون أنفسهم استبصاره، لأنّ للأفعال الإنسانية نتائج تتخطى مدى رؤية أولئك الذين يؤدونها. لهذا السبب، من الخطأ، من وجهة نظر ريكور، أن يحصر المؤرخون أنفسهم بمحاولة رؤية الأشياء من موقع الفاعلين في

(8) موضوعة المهمة المزدوجة للمؤرخ، من حيث هي كلام وفعل، يستفيض فيها ريكور في مقدمته لـ «التاريخ والحقيقة»، ط 2، باريس، 1955، ص 9. وتشمل هذه الإضمامة من المقالات كثيراً من المشكلات التي سيتناولها ريكور تناولاً أكثر منهجية في الزمان والسرد، انظر، «الذاتية والموضوعية في التاريخ»، «القول والفعل».

الماضي فقط، بمحاولة الاعتقاد برجوعهم إلى أذهان أو ضمائر فاعلي الماضي في الدراما التاريخية. لهم الحق تماماً في الانتفاع من محاسن الاستعبار hindsight[*]. بل إنّ لهم الحق تماماً في استخدام تقنيات التحليل التي طوّرتها العلوم الإنسانية في عصرهم لتحديد هوية القوى الاجتماعية الفاعلية في محيط الفاعلين، لأنّ هذه القوى يمكن أن ينحصر ظهورها بزمان الفاعل ومكانه، فلا يستطيع إدراكها.

للأفعال الإنسانية نتائج يمكن استبصارها، ولا يمكن استبصارها على السواء، أي أنها تشكلها نوايا شعورية ولا شعورية معاً، وعرضة للتثبيط من لدن عوامل عارضة تمكن معرفتها ولا تمكن في وقت واحد. لهذا السبب يكون السرد ضرورياً لتمثيل «ما حدث فعلاً» في مجال المجريات التاريخية. فالكتابة التاريخية العلمية من النوع الذي تخيّله أصحاب مدرسة «الحوليات» التي تعنى بالقوى المغمورة، الاجتماعية والمادية، الواسعة ليست بالخطأ الجسيم ما دامت قادرة على رواية جزء من قصة الكائنات البشرية الواقعة في قبضة مصائر أفرادها وجماعاتها. فهي تنتج معادلاً كتابياً تاريخياً لدراما يسودها المشهد، وينقصها الممثلون، أو رواية كلّها موضوع ولكن بلا شخصيات. تبرز مثل هذه الكتابة التاريخية الخلفيات جميعاً، ولكنها لا تبرز الصدارات.

وأفضلُ ما توفره هو «شبه تاريخ» ينطوي على «شبه أحداث» يؤديها «شبه ممثلين»، وتنكشف عن صيغة «شبه حبكة». (الزمان والسرد، جـ 1، ص 206).

ومثلما أوضح ريكور في تحليله لكتاب بروديل العظيم «البحر المتوسط»[9]، ما إن تتاح الفرصة لإنسان للدخول في مشهد كهذا، لا

(*) الإدراك المتأخر للأشياء بعد وقوعها، في مقابلة مع الاستبصار forsight أي الإدراك السابق على وقوعها (م).

(9) فيرنان بروديل: البحر المتوسط وعالمه في عصر فيليب الثاني، نيويورك، 1972.

تسكنه سوى القوى والعمليات والبنى، حتى يستحيل عليه مقاومة فتنة نمط الخطاب السردي لتمثيل «ما يحدث» في هذا المشهد (الزمان والسرد، جـ 1، ص 25). حتى بروديل لا بدَّ أن يروي القصص متى ما يتاح للكائنات الإنسانية التي تمثل دور الفاعلين أن تتصدر ضدّ خلفية تلك «القوى» التي يريد أن يصفها كمياً وإحصائياً لا غير. ويتناقض هذا حتى مع إنكاره الواعي للسردية بوصفها العائق الرئيس عن خلق الكتابة التاريخية العلمية.

إذن ليس فقط للمؤرخين الحق في رواية القصص عن الماضي، بل إنهم لا يستطيعون فعل غير ذلك ويظلون منصفين لكامل مضمون الماضي التاريخي. والماضي التاريخي مأهول قبل أي شيء بالكائنات الإنسانية، التي بالإضافة إلى كونها تتلقى فعل هذه «القوى»، فهي تفعل مع أو ضد هذه القوى لتحقيق المشاريع الحياتية التي تتسم جميعاً بالدراما والفتنة، وتزخر بالمعنى، تماماً مثلما تزخر أنواع القصص التي نواجهها في الأسطورة والمثل الديني والخيال الأدبي. ولا يمحو ريكور التمييز بين الخيال الأدبي والكتابة التاريخية، بل يمحو الخط الفاصل بينهما بالإلحاح على أن كليهما ينتمي إلى مقولة الخطابات الرمزية، ويشتركان معاً بمرجع أخير واحد. وفي حين يسلّم، بحرية، بأنّ التاريخ والأدب يختلفان عن بعضهما باختلاف مراجعهما المباشرة، وهما الأحداث «الواقعية» و«الخيالية»، فإنه يؤكد بأنهما ما داما ينتجان قصصاً ذات حبكة، فإنّ مرجعهما الأخير هو التجربة الإنسانية في الزمن، أو «بنى الزمانية»[10].

ويمثل إلحاح ريكور على أن التاريخ والأدب يشتركان بمرجع أخير تقدماً ملحوظاً على المناقشات السابقة للعلاقات بين التاريخ والأدب

(10) انظر: پول ريكور: الوظيفة التأويلية للتباعد، في: التأويلية والعلوم الإنسانية، كامبرج، 1982، ص 140.

القائمة على التقابل المفترض بين الخطاب الفعلي والخطاب الخيالي. (الزمان والسرد، جـ 1، ص 64). فبفضل صيغته السردية يُشبه الخطاب التاريخي تلك الخيالات الأدبية مثل الملاحم والروايات والقصص القصيرة وغير ذلك، ولـ«بارت» ومدرسة الحوليات، الحق في التأكيد على هذه المشابهات. ولكن بدلاً من اعتبار هذا علامة على ضعف التاريخ السردي، يؤوله ريكور قوّة له، ويشير إذا كانت التواريخ تشبه الروايات، فربّما ذلك لأنّ كليهما يتحدث بصورة غير مباشرة، مجازياً، أو بعبارة تقول الشيء نفسه «رمزياً»، أي عن «المرجع الأخير» نفسه. ويتحدث كلّ من التاريخ والأدب بصورة غير مباشرة، لأنّ ما يتحدثان عنه، وهو انفلات الزمانية، لا يمكن الحديث عنه مباشرة ودون تناقض. لا بدَّ أن يجري الحديث عن «انفلات» الزمانية في إطار من خطاب رمزي، أكثر منه في إطار من الخطاب المنطقي والتقني. غير أنّ التاريخ والأدب يتحدثان بطريقة غير مباشرة عن التجارب المنفلتة للزمانية من خلال وبوساطة دوال تنتمي إلى أنظمة وجود مختلفة، وتكشف عن أحداث واقعية من جهة، وأحداث متخيلة من جهة أخرى[11].

إن مفهوم ريكور عن الطبيعة الرمزية للخطابات جميعاً التي تُبرز الزمانية بوصفها مبدأ منظماً، يسمح له أيضاً بالقيام بتقدم دال على كثير من المناقشات المعاصرة للعلاقة بين التاريخ والتواريخ الزمنية. وعنده أن التواريخ الزمنية التي يستخرج منها المؤرخ قصته ليست تمثيلاً بريئاً لوقائع خام معطاة في تسجيل وثائقي، وتقدم نفسها تلقائياً، أمام عين المؤرخ الذي «يفسّر» الأحداث حينئذ أو يحدد هوية القصة المتضمنة في الرواية الزمانية المتناثرة. يشير ريكور إلى أنّ التواريخ الزمنية هي في الأساس

---

(11) قارن مناقشة ريكور للعلاقة بين التاريخ والخيال في «تجربة الزمان الخيالية»، جـ 2، الفصل 4، بمناقشته للمحاكاة التاريخية في الزمان والسرد، جـ 1، ص 64.

تمثيل مصوّر للأحداث، أي ترميز من الدرجة الأولى، له شأنه شأن التاريخ الذي استُمدَّ منه، مرجع مزدوج، هو الأحداث من ناحية، وبنية الزمانية من ناحية ثانية.

ليس في تدوين الأحداث المنظمة استناداً إلى تواريخ زمنية شيء طبيعي. وليست شفرة التأريخ الزمني، التي تنظم الأحداث بمقتضاها، بالمتعينة ثقافياً، أو التقليدية فقط، بل لا بدّ من انتقاء الأحداث المدرجة في التاريخ الزمني من لدن كاتب التاريخ الزمني، ليضعها هناك، ويستبعد أحداثاً أخرى كانت قد أدرجت، حيث يكون العامل الوحيد لاختيارها هو زمن حدوثها. فالتاريخ الزمني ليس سرداً، أو حكاية، عند ريكور، لأنه لا يمتلك ذلك النوع من البنية التي لا تمنحها إلا الحبكة.

غير أنّ هذا لا يعني أنه ليس بطراز من الخطاب الرمزي، إذ لامرجعيته ولا معناه تستنفدهما حقائق تعبيراته الوجودية المفردة المتنوعة، إذ أخذت توزيعياً، بالطريقة نفسها التي يمكن بها تحديد قيمة الصدق لخطاب منطقي وتقني. وفي حين لا تُجحد قيمة التاريخ الزمني مأخوذاً بوصفه لائحة من الوقائع، فإنّ قيمته بوصفه شاهداً على الخطاب السردي الأولى proto-narrative كبيرة أيضاً. والحقيقة أن التاريخ الزمني، كما يرى ريكور، هو الأسلوب الرمزي الذي تحقق فيه تجربة «التزمن» within-time-ness الإنسانية تعبيرها في الخطاب[12].

---

(12) يميز ريكور ثلاثة أنواع من المحاكاة في الخطاب السردي. وهذه الأنواع تنتج عن الترميزات التي تؤثر في الوساطة بين (1) الأحداث العشوائية وترتيبها التاريخي الزمني الذي يُنتج التواريخ الزمنية، (2) تمثيلات التواريخ الزمنية للأحداث والتاريخ الذي يبلوره بناء الحبكة منها، (3) مزيج من الأحداث المذكورة وتمثيلاتها مع أشكال الزمانية العميقة التي تؤدي وظيفة مرجع أخير للحكايات الحديثة عن الزمن مثل رواية «السيدة دالاواي» لفرجينيا وولف، و«البحث عن الزمن الضائع» لبروست. انظر: الزمان والسرد، جـ 2، ص 30، حيث يُشار إلى أنّ التاريخ الزمني والكتابة الزمانية =

ما يقوله التاريخ الزمني، إذن، ليس فقط إن كذا وكذا من الأحداث حصل في فترة معينة من الزمن ثمّ حصل شيء آخر في زمن آخر، بل إن التسلسلية seriality هي أسلوب أو مستوى تنظيم الحياة المعيشة في «إطار الزمن» within-time. ويوفر هذا القول المزدوج للتاريخ الزمني أساساً للتفريق بين التواريخ الزمنية والتواريخ الزمنية المهلهلة، وفي الحقيقة، بين الأشكال الفنية والأشكال اليومية من كتابة التاريخ الزمني، وتقدم رواية «اللاحبكة» مثالاً على الأوّل، واليوميات ومحاضر سجلات العمل مثالاً على الثاني. وهناك فرق بين إعطاء تجربة التزمن تعبيراً (مثلما في يوميات)، وبين التأكيد الواعي بذاته على أنها تجربة الزمانية الوحيدة التي يمكن أن تعرفها الكائنات الإنسانية (مثلما تفعل الرواية الحداثوية المضادة للسرد). ويظهر هذا الاختلاف أيضاً في التمييز، الذي كثيراً ما يجريه ريكور في دراساته للأساطير الدينية، بين مَن يموضعون أصل الشرّ في الكون المادي، ومن يحاولون «أن يردّوا أصله إلى الإنسان»[13]. في النوع الأول من الأساطير، لدينا ما يعادل التعبير عن تجربة التزمن، وفي النوع الثاني ما يعادل التعبير عن تجربة «التاريخية» historicality. ويؤشر هذا الاختلاف تقدماً نوعياً، في إطار الصنف العام للفكر الأسطوري، في الشعور المعرفي بالذات، وإدراك الإنسان لذاته. إنّ الاختلاف بين التاريخ الزمني والتاريخ يشير إلى نوع مشابه من التقدم في جهد الإنسان لإضفاء معنى على الزمانية.

فإذا كان كلّ تاريخ زمني ترميزاً من الدرجة الأولى للزمانية، ينتظر القوى البانية للحبكة لدى المؤرخ لتحوله إلى تاريخ، فإنّ التزمن أيضاً

= للأحداث هما النقيض الحقيقي للزمانية نفسها، وجـ 2، ص 62، حيث يشار أن التزمن موجب لأخذ الزمن بنظر الاعتبار، وحسبانه عند رواية التواريخ الزمنية.

(13) عن هذين النوعين من الأسطورة انظر: پول ريكور: تأويلية الرموز والتأمل الفلسفي، في: فلسفة پول ريكور، 1978، ص 42.

تجربة من الدرجة الأولى بالزمانية تنتظر معرفة أعمق بمستوى الزمانية يدعو ريكور تجربة التاريخية Geschichtlichkeit. هنا يكون الاختلاف الحاسم بين تجربة الزمن بوصفه مجرّد تسلسل، وتجربة الزمانية التي تكتسي فيها الأحداث مظهر عناصر القصص المعيشة ذات البداية المتميزة والوسط والنهاية. في التاريخية لا تبدو الأحداث مجرد تتابع يتوالى فيه الحدث تلو الحدث في نظام السلسلة الاعتيادي، بل تعمل كتدشينات وتحوّلات وإنهاءات لعمليات ذات معنى لأنها تكشف عن بنى الحبكات. يشهد المؤرخون على واقع هذا المستوى من التنظيم الزماني بسبك رواياتهم بصيغة مرويات أو سرود، لأن أسلوب هذا الخطاب وحده ملائم لتمثيل تجربة التاريخية بطريقة حرفية فيما تؤكده عن الأحداث النوعية، ومجازية أيضاً فيما توحي به عن معنى هذه التجربة. ما يؤكده السرد التاريخي حرفياً عن الأحداث النوعية أنها «حدثت فعلاً»، وما يوحي به مجازياً أنّ لكامل متوالية الأحداث التي حدثت فعلاً رتبة القصص المحكمة ودلالتها.

هنا ينزلق ريكور بخطورة قريباً من الشكلانية التي يرغب في تفاديها. إذ حين تطبق فكرة القصة المتقنة، أي القصة ذات الحبكة، على السرد التاريخي، يظهر أنها تجعل الكتابة التاريخية قضية «أسلوب» وتماسك داخلي، أكثر مما هي ملاءمة مع ما تمثله. يريد ريكور أن يتفادى هذه الخطورة بإعادة صياغة فكرة المحاكاة لكي يفسر بها كون القصص التاريخية «قصصاً» متقنة من جهة، وتتطابق في خطوطها العامة مع متواليات الأحداث التي هي تمثيلات لها أيضاً.

يُعيد ريكور صياغة مفهوم المحاكاة لكي يبيّن كيف يمكن لخطاب مسبوك بصيغة سرد أن يكون رمزياً وواقعياً في الوقت نفسه. ويصعب هنا جداً إعطاء خلاصة سريعة لوجهة نظره القائمة على عمله السابق عن الاستعارة والأسطورة. ومع ذلك، فالنقطة الحاسمة فيما يخص التمثيل

التاريخي وهي «المحاكاة» mimesis لا شأن لها بالتقليد imitation، بل بنوع من الفعل (أو الممارسة) يُسعف بطريقة مناسبة كموضوع للتاريخ. وهو يعترض على التميز الأرسطي التقليدي بين المحاكاة بوصفها تقليداً لفعل في خطاب ما، وبين الحكي diegesis بوصفه وصفاً للأحداث، وهو تمييز جرى العرف أن تقوم عليه المقابلة بين الخطابين الخيالي والفعلي. (الزمان والسرد، جـ 1، ص 36). هذا التمييز مفيد بما يكفي، عند ريكور، لاستخلاص سمات وأنواع التمثيلات التي نجدها في الدراما. أمّا إذا استُخدم لتحليل نمط الخطاب السردي فإنه يُخفي حقيقة أن السرد لا يصف فقط، بل يحاكي ويقلد فعلاً الأحداث التي يتحدث عنها، لأن السرد، مثل الخطاب عموماً، هو نتاج مماثل للأفعال نفسها التي تُنتج أنواع الأحداث التي حُكم عليها بأن تكون جديرة بأن تُمثَّل في تاريخ ما[14].

من رأي ريكور، إذن، أنّ الخطاب السردي لا يعكس فقط، أو يدوّن تدويناً سلبياً وحسب، عالماً مصنوعاً سلفاً، بل يُنشىء المادة المعطاة في الإدراك والتأمل ويطوعها ويخلق منها شيئاً جديداً، تماماً مثلما يطوّع الفاعلون الإنسانيون أفعالهم ويحولونها إلى صيغ متميزة من الحياة التاريخية خارج العالم الذي يرثونه بوصفه الماضي الذي عاشوه. إذا فهمنا السرد التاريخي على هذا النحو، فلن يكون مجرّد أيقونة icon للأحداث،

(14) «ألسنا، إذا لم نغادر تجربة الحياة اليومية، ميالين إلى أن نرى في سياق الأحداث الذي ينتظم حياتنا قصصاً لم تروَ بعد، قصصاً تحتاج إلى أن تروى، قصصاً تقدم نقطة رسوّ للسرد؟... إن النتيجة المبدأية للتحليل الوجودي للموجودات الإنسانية بوصفها «واقعة في شرك القصص» هي أنّ القص هو عملية ثانوية، عن افتضاح القصة... ورواية القصص ومتابعتها وفهمها هو استمرار لهذه القصص غير المروية.... ونحن نروي القصص، في التحليل الأخير، لأن الحياة الإنسانية تحتاج أن تروى وهي خليقة بذلك». (الزمان والسرد، جـ 1، ص 74).

الماضية أو الحاضرة، بل سيكون أيضاً مؤشراً index لنوع الأفعال التي تنتج أنواع الأفعال التي نسميها تاريخية. وهذه الطبيعة المؤشرية indexical في السرد التاريخي هي التي تضمن ملاءمة تمثيلاته الرمزية مع الأحداث الواقعية التي يتحدث عنها. ويمكن تمييز الأحداث التاريخية عن الأحداث الطبيعية، بكونها نتاج أفعال الفاعلين الإنسانيين الذين يريدون، بوعي قليلاً أو كثيراً، أن يحيطوا العالم الذي يعيشون فيه بالمعنى الرمزي. لذلك يمكن تمثيل الأحداث التاريخية واقعياً في خطاب رمزي، لأنّ هذه الأحداث نفسها رمزية بطبيعتها. ويصحّ الشيء نفسه على تأليف المؤرخ رواية سردية للأحداث التاريخية، فإنّ الصياغة السردية narrativization للأحداث التاريخية تفضي إلى تمثيل رمزي للعمليات التي تحاط فيها الحياة الإنسانية بمعنى رمزي.

الخطاب السردي، إذن، أدائي performative بقدر ما هو يقيني constative، إذا استعملنا مصطلحات أوستن في بواكيره، التي يفضلها ريكور عند المفاصل الحاسمة في مناقشاته للغة الاستعارية، والخطاب الرمزي[15]. والسرد التاريخي الذي يأخذ الأحداث التي تخلقها الأفعال الإنسانية باعتبارها موضوعه المباشر لا يكتفي بمجرد وصف هذه الأحداث، فهو يحاكيها أيضاً، أي أنه يقوم بنفس الأفعال الخالقة التي يؤديها الفاعلون الإنسانيون. وللتاريخ معنى لأن الأفعال الإنسانية تنتج المعنى. وتستمرّ هذه المعاني على مدى أجيال زمنية متعاقبة. وبالتالي يتم الشعور بهذا الاستمرار في تجربة الإنسان للزمن منظماً كمستقبل وحاضر وماض، أكثر مما هو مجرّد تتابع متسلسل. وتجريب الزمن بوصفه ماضياً وحاضراً ومستقبلاً، لا الاكتفاء به بوصفه سلسلة من الآنات ذات الحجم الواحد والدلالة المشتركة، يعني تجريب التاريخية. وأخيراً يمكن التمثيل

---

(15) پول ريكور: سطوة الاستعارة، ص 72.

على تجربة التاريخية هذه رمزياً في الخطاب السردي، لأنّ هذا الخطاب نتاج النوع نفسه من التصوير المرئي للأحداث (كبداية ووسط ونهاية) كالذي صادفناه في أفعال الذوات الإنسانية الذين يصورون حياتهم بوصفها قصصاً ذات معنى.

من الواضح إن أيّ نقد ملائم لأفكار ريكور لا بدَّ أن يتفحص في العمق كامل نظريته في اللغة والخطاب الرمزيين، ومراجعته لمفهوم المحاكاة مطبَّقاً على التمثيل في السرد، وتصوره لطبيعة الحديث التاريخي المتميز، ورأيه في المستويات المختلفة للزمانية والطريق التي تجد بها تعبيرها في اللغة، وأفكاره عن بناء الحبكة مفتاحاً لفهم أسلوب الوعي التاريخي المتميز، ووصفه لنوع المعرفة التي نستمدها من تأملنا في التاريخ، وجملة من القضايا الأخرى. وتشكل صياغته المفهومية لكلّ هذه المسائل إسهاماً مهماً في نظرية الأدب وفلسفة التاريخ والنظرية الاجتماعية والميتافيزيقا أيضاً. مع ذلك يصعب فصل أيّ صياغة من هذه الصياغات المفهومية عن سواها لأغراض التحليل، لأنّ كل واحدة منها تشكل جزءاً لا يتجزأ من برهان كلي يمتاز بالرمزية أكثر مما يمتاز بالمنطقية أو التقنية (إذا استعملنا مقولاته الخاصة بتصنيف أنواع الخطاب) في بنيته[16]. ولا ريب أن عمل ريكور مصوغ دائماً على المستوى الظاهر بوصفه خطاباً تقنياً وفلسفياً يعلو على كل محاضر الكلام الحرفي والمنطق التقليدي.

ولكنّ خطابه، كما قال هو نفسه عن تلك النصوص الأسطورية والدينية التي حلّلها بمنتهى اليسر، بوصفها شواهد على الكلام الرمزي، يقول دائماً أكثر وشيئاً آخر غير ما يبدو أنه يؤكده على المستوى الحرفي لمنطوقه. وهنا يصحّ أن نسأل ما هو هذا «الأكثر» و«الآخر» الذي يقوله ريكور عن السرد التاريخي؟

---

(16) انظر: پول ريكور: لغة الإيمان، في: فلسفة پول ريكور، ص 232.

شيء واحد يقوله هو أنّ مؤرخي السرد يجب ألا يشعروا بالإرتباك للمشابهات بين القصص التي يروونها والقصص التي يرويها كتاب الخيال. فالقصص التاريخية والقصص الخيالية متشابهة. ومهما كانت الفروق بين مضامينهما المباشرة (وهما الأحداث الواقعية والأحداث المتخيلة) يظلّ مضمونهما الأخير واحد: ألا وهو بنية الزمن الإنساني. فصيغتهما المشتركة، أي السرد، هو وظيفة هذا المضمون المشترك. ما من شيء أكثر واقعية بالنسبة إلى الإنسان من تجربة الزمانية، وما من شيء أكثر قدرية سواء بالنسبة إلى الأفراد أو إلى الحضارات ككل. وهكذا فإنّ أي تمثيل سردي للأحداث الإنسانية هو مغامرة فلسفية جدية عميقة، بل يمكن القول: انثروبولوجية. لا يهم هل تُعد الأحداث التي تقوم بوظيفة المراجع المباشرة للسرد واقعية أو متخيلة، ما يهمّ هو هل يمكن اعتبارها إنسانية بصورة نموذجية.

لذلك إذا تشابهت المرويات التاريخية والمرويات السردية، فإنّ هذا يخبرنا بالمزيد عن الخيالات، لا عن التواريخ. وبصرف النظر عن كون السرد الخيالي نقيضاً مقابلاً للسرد التاريخي، فإنه مكمّلُه وحليفه في المجهود الإنساني الشامل للتأمل في سرّ الزمانية. وفي الحقيقة يسمح الخيال السردي للمؤرخين أن يُدركوا إدراكاً واضحاً الإهتمام الميتافيزيقي الذي يطبع جهدهم التقليدي في رواية «ما حدث فعلاً» في الماضي بصيغة قصة. ففي الخيال السردي يمكن أن تذوب تجربتا «التزمن» و«التاريخية» في تفهم العلاقة بين «الأبدية» و«الموت» التي هي مضمون شكل الزمانية نفسها.

إذا فهمنا الخيال السردي على هذا النحو، فإنه يوفّر لمحاتٍ عن البنية العميقة للوعي التاريخي، وضمناً عن كلٍّ من التأمل التاريخي والخطاب التاريخي. وهذه المشابهة بين السرد التاريخي والسرد الخيالي، التي هي وظيفة اهتمامهما المشترك بسرّ الزمن، هي التي تفسّر، فيما أرى، اللجوء

إلى الأعمال الكلاسيكية في السرد التاريخي ـ بدءاً من «الحروب الفارسية» لهيرودوت، ومروراً بـ «مدينة الله» للقديس أوغسطين، و«تدهور الامبراطورية الرومانية وسقوطها» لغيبون، و«تاريخ فرنسا» لميشليه، و«حضارة النهضة في إيطاليا» لبوكهارت، وانتهاءً ـ نعم ـ بـ «تدهور الحضارة الغربية» لشبنغلر ـ وجعلها جديرة بالدراسة والتأمل حتى بعد مرور مدة طويلة على بطلان ما فيها من معلومات علمية، وبعد أن أُودعت دعاواها إلى مرتبة عاديات اللحظة الثقافية لتأليفها. صحيح، كما يرى الرأي التقليدي، أنّ هذه الأعمال الكلاسيكية تستمر في إغرائها إيّانا بسبب خاصيتها «الأدبية»، غير أنّ هذه الخاصية لا ينبغي دمجها بالأسلوب اللغوي أو الفصاحة البلاغية، وكأن بالإمكان فصل الأسلوب عن المعنى، أو البلاغة عن المضمون الدلالي. على أساس نظرية ريكور في الخطاب التاريخي، يُتاح لنا أن نُسهم في السحر الأبدي لكلاسيكيات الكتابة التاريخية في المضمون الذي تشترك به مع المنطوق الشعري المصاغ على نمط سرد. هذا المضمون أُمثولي allegorical: حيث كل سرد تاريخي عظيم هو أُمثولة allegory على الزمانية. وهكذا حتى بعد انقضاء القيمة العلمية للأعمال الكلاسيكية، وتسفيه ما تطرحه كتعصبات في لحظة إنتاجها الثقافية، (مثلما في نزاع غيبون في أنّ سقوط الحضارة الرومانية ناتج عن اكتساح المسيحية للفضائل الإنسانية الوثنية)، يظلّ السرد التاريخي الكلاسيكي ذا فتنة وسحر بوصفه نتاج الحاجة الإنسانية الشاملة للتأمل في لغز الزمن الذي لا يُحلّ.

لكنْ ما الشيء «الأكثر» و«الآخر» الذي يقوله ريكور عن الأمثولة نفسها، إذا قلنا إنّ المرويات التاريخية هي في التحليل الأخير، أُمثولات على الزمانية؟ بقدر ما أفهمه، لا يقول ريكور إنّ التواريخ مجرّد أمثولات، بمعنى أنها ليست سوى ألعاب بالمماثلة أو «الاستعارات الممتدة»، إذ من الواضح على أساس ما يقوله عن الأمثلة allegoresis في سياقات أخرى أنّ

هناك أنواعاً من الأمثلة أو الصياغة الأمثولية allegorization، أي طرقاً مختلفة من «تهريب الكلام بطرق مختلفة»، ودرجات مختلفة من المسؤولية في مظاهر الواقع التي يمكن أن نتحدث عنها على نحو رمزي أو غير مباشر فقط[17]. المشكلة التي يطرحها، عند ريكور، الخطاب التاريخي والتأويل ضمناً، هي الأمثلة الزائفة، أو التحدث بطريقة أخرى عن التاريخ توحي إما أنه بنية لا زمنية، ميكانيكية، من الوظائف الخالية من المعاني، أو أنه عملية زمنية يمكن للتأمل الميتافيزيقي في العقيدة الدينية أن يُضفيَ عليها المعنى. يكمن معنى التاريخ، عند ريكور، في مظهره كدراما للجهد الإنساني لإحاطة الحياة بالمعنى. هذا البحث الإنساني الشامل عن المعنى يتمّ في إدراك قوة الزمن الآكلة كالمبرد، لكنه أيضاً يصير ممكناً ويُعطى صورته الإنسانية المتميزة بهذا الإدراك نفسه. بهذا الصدد، يكون هذا الطراز من الوجود ـ في ـ العالم الذي نسمّيه «تاريخياً» وجوداً مغالطاً ولا يمكن الإلمام به من لدن الفكر الإنساني بصيغة لغز. فإذا لم يمكن حلّ هذا اللغز بالعقل المحض، أو التفسير العلمي، فيمكن الإمساك بكل ما فيه من تعقيد وتعدد مستويات في الفكر الرمزي، ليُعطى قابلية فهم واقعية، إن لم نقل عملية، بوساطة هذه

(17) بالطبع لا يشير ريكور إلى المرويات التاريخية، ولا إلى المرويات الخيالية، بوصفها «أمثولية» بطبيعتها، لأنّ ذلك قد يعني أنّ مراجعها الثانوية، أي أبنية الزمانية، ليست سوى صياغات لفظية، لا وقائع. وهو يستخدم مصطلح «الأمثولة» ليشير إلى مستوى المفاهيم التعبيرية في الخطاب الرمزي، في مقابل «الاستعارة» التي يشير بها إلى مستوى التعبيرات المجازية. ويستعمل الخطاب الرمزي تقنية الصياغة الأمثولية أو الأمثلة allegorization، على مستوى التعبير المفهومي ليتحدث عن مرجعه المزدوج: الأحداث أو الأفعال من جهة، وأبنية الزمانية من جهة أخرى (سطوة الاستعارة، ص 171). لكنّ هذا، فيما يبدو لي، يعني أننا نستطيع أن نميّز بين استعمال خاص واستعمال آخر غير خاص في الصياغة الأمثولية، في أشكال الخطاب الرمزي، التي تريد، مثل المرويات التاريخية، أن تتحدث بطريقة مغايرة عن أحداث واقعية، ولا سيّما حين يكون الحديث عنها في جوانبها التعاقبية، خلافاً لجوانبها التزامنية.

الأمثولات الصادقة عن الزمانية التي نسمّيها بالتواريخ السردية. ولا يمكن صدقها في إخلاصها لحياة الأفراد أو الجماعات فقط، بل ـ وهذا ما هو أكثر أهمية ـ في أمانتها لرؤية الحياة الإنسانية التي تشكّل النوع الشعري للمأساة. بهذا الصدد، فإنّ المضمون الرمزي للتاريخ السردي، أي مضمون شكله، هو النظرة المأساوية ذاتها[18].

المرويّات التاريخية، إذن، أمثولات صادقة حين تعرض وقائع الوجود الإنساني تحت مظهرها الزمني وتوحي رمزياً أن تجربة الزمن الإنسانية مأساوية بطبيعتها. ولكن ما طبيعة هذا الصدق السردي، الذي ليس بحرفيٍّ، ولكنه ليس مجرد مجازيٍّ أيضاً؟ ما الذي يتأكد، تأكيداً غير مباشر، عن السرد التاريخي في كلام ريكور الرمزي؟

في محاولة تحديد هوية المعنى الأمثولي لخطاب ريكور عن الخطاب التاريخي، كنت أبحث عن طريقة لتشخيص أسلوب الكلام الذي يمكن أن يكون أمثولياً في بنيته، وأكثر من أمثولي في معناه. وقد دلّني صديقي وزميلي نورمان براون إلى شرح تشارلز سنغلتن على مناقشة دانتي للتمييز بين الأمثولة الشعرية والأمثولة الكتابية في كتاب «المأدبة» convirio لدانتي. وهو تمييز يختلف عن ذلك الذي يعقده في «رسالة إلى كان غراندي»، حيث يناقش العلاقة بين المعنيين الحرفي والمجازي في لغة «الكوميديا الإلهية». في «المأدبة» يريد دانتي أن يميّز بين «أمثولة الشعراء» و«أمثولة الكتاب المقدس». يتمثل الفرق بين نوعي الأمثولة، فيما يرى، لا في كونه يصدر عن التمييز بين المستويين الحرفي والمجازي لنوعي الخطاب، بل بالأحرى في طبيعة الاستعمالين اللذين يوضع المعنى

(18) «والسؤال الذي سأواصل متابعته حتى نهاية هذا العمل هو ما إذا كان نموذج التنظيم، المميز للمأساة، قادراً على الامتداد والتحول إلى حدّ إمكان تطبيقه على الميدان السردي بكامله. . . والحبكة المأساوية تقدم بوصفها حلاً شعرياً لمغالطة الزمن التأملية» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 38).

الحرفي في كل منهما. ويستفيض سنغلتن في تفسير فكر دانتي على النحو الآتي:

«أمثولة الشعراء، الموجودة في الحكاية والمثل (وبالتالي الموجودة أيضاً في الكتب المقدسة) إنما هي صيغة يُبتكر فيها المعنى الأول والحرفي ويصاغ (بالمعنى الأصلي لكلمة fictio) لكي يُخفي حقيقة ما، وفي إخفائه لها، ينقلها. وليس الأمر كذلك في الصيغة الأخرى (أي الأمثولة الكتابية) حيث المعنى الأوّل هو المعنى التاريخي، كما يقول دانتي، لا الخيال. لقد هاجر صغار العبرانيين من أرض مصر في زمن موسى. مهما كانت المعاني الأخرى لهذه العبارة، يظلّ المعنى الأول ملازماً موقعه تماماً، وليس مبتكراً «من أجل كذا...». وقد كان معروفاً على نطاق عام أن المعنى التاريخي في الكتاب المقدس قد يكون في بعض الأزمنة المعنى الوحيد. هكذا جرت الأشياء، وهكذا حدثت في الزمن. وها هو تدوينها»[19].

ويمضي سنغلتن في شرحه بأنّ هذا يعني أنه برغم أن المعنى التاريخي في الكتاب المقدس يمكن أن يُعطي معنى آخر، تماماً مثلما يفعل المعنى الحرفي في الأمثولة الشعرية، تمكن ـ مثلاً ـ قراءة «الخروج» بوصفه مجازاً «لحركة الروح في طريق الحرية والانعتاق»، فإنّ العلاقة بين المعنيين يجب ألا تُعدَّ علاقة بين الخيال ومعناه الأخلاقي أو الباطني، بل علاقة بين «واقعة» ودلالتها الأخلاقية أو الباطنية. في الأمثولة الكتابية، تُصوَّر الأحداث لا لكي تُخفي حقيقة ما، وفي إخفائها تنقلها. بل لتكشف حقيقة أخرى أعمق، وبكشفها تنقلها. يكتب سنغلتن: إنّ الله وحده عند دانتي «يمكن أن يستخدم الأحداث ككلمات، جاعلاً إيّاها تشير إلى ما يتخطى ذاتها»، إلى معانٍ لا بدَّ من تأليفها بوصفها حقائق حرفية على جميع

---

(19) تشارلز سنغلتن: الملهاة: عناصر البنية، كامبرج، 1965، ص 14.

مستويات دلالتها. إذا فهمنا التاريخ بهذا الشكل، أي كمتوالية من الأحداث، فإنه سيكون شعر «الله»[20]. يكتب الله بالأحداث مثلما يكتب الشعراء بالكلمات. وهذا هو السبب في أنّ أيّ تاريخ، منظوراً إليه كرواية إنسانية عن الأحداث، سيكون في أحسن أحواله ترجمة من الشعر الإلهي إلى النثر، أو بما يعني الشيء نفسه، إلى مجرّد شعر إنساني. وبما أنه ما من شاعر أو مؤرخ لديه ما لدى الله من قدرة، فإنّ أفضل ما يفعله هو أن يقلد «طريقة الله في الكتابة»، وهي الطريقة التي يدّعيها دانتي في «الكوميديا الإلهية». ولكنْ بما أنّ هذه الكتابة ستكون دائماً مجرّد تقليد لقدرة الله على الكتابة بالأحداث، فإنّ كل تاريخ سيكون دائماً شيئاً آخر غير الأحداث التي يتكلم عنها، سواء في شكله أو في مضمونه. سيكون نوعاً خاصاً من الشعر، ينتوي أن يتحدث حرفياً، ولكنه يخفق دائماً فيجد نفسه منساقاً للحديث شعرياً، أو مجازياً، وبذلك يُخفي ما يريد أن يظهره، ولكنه بإخفائه هذا ينقل حقيقة أكثر عمقاً بكثير.

شيء من هذا القبيل هو ما يقوله ريكور ـ كما أفهمه ـ في تأملاته عن السرد التاريخي، برغم أنه يقول ذلك بطريقة غير مباشرة، مجازياً وأمثولياً. إنها ـ إذا كنتُ أفهمه فهماً صحيحاً ـ أمثولة الأَمْثَلَة لإنقاذ البعد الأخلاقي للوعي التاريخي من مغالطة الحرفية الزائفة وأخطار الموضوعية الزائفة.

غير أن الكشف عن الطبيعة الأمثولية لخطاب لا يعرف أنه أمثولي يعني نَزْع الأمثولة عنه de-allegorize. وتحديد هوية مرجع المستوى المجازي لمثل هذا الخطاب يعني إعادة صياغته حرفياً reliteralize، حتى لو تمّ ذلك على مستوى دلالة مختلفة عن الدلالة الواضحة أو دلالة الدرجة الأولى. في رأي ريكور، كلّ خطاب تاريخي جدير بإسمه ليس

---

(20) المصدر نفسه، ص 15 ـ 16.

مجرّد رواية حرفية للماضي أو تصوير للزمانية، بل هو وراء ذلك كله، تمثيل حرفي لمضمون دراما أبدية، لا زمانية، هي دراما الإنسانية الواقعة في قبضة «تجربة الزمانية». وبالتالي، فإنّ هذا المضمون ليس سوى المعنى الأخلاقي لطموح الإنسانية في الخلاص من التاريخ نفسه.

ويبدو لي هذا صحيحاً، لأنني من دونه لا أستطيع تفسير ضراوة الصراعات بين البشر والمجتمعات الأخرى كلّها، لا أستطيع تفسير شرعية تحديد ما يعنيه التاريخ، وما يعلمُه، وما الإلزامات التي يفرضها علينا جميعاً. لذلك لستُ مندهشاً لكون ريكور يصرّ على اكتشاف مستوى آخر من التجربة الزمانية، هو ما يسمّيه بتجربة «الزمانية العميقة»، التي يكمن مضمونها في لغز الموت والأبدية، ذلك السرّ الأخير الذي يُصوّره كلّ انكشاف للوعي الإنساني[21]. على هذا المستوى ـ الذي يتطابق مع المستوى الباطني في المخطط المدرسي الرباعي ـ لا يصل الخطاب وحده إلى حدّ معين، بل الكلام نفسه. غير أنّ هذه الصيغة التي تبلغ فيها تجربة الزمانية العميقة تعبيرها في اللغة، يمكن التلميح إليها في حكايات غير ذات حبكة عن الزمن، مثل «السيدة دالاواي» أو «البحث عن الزمن الضائع».

إن وظيفة فكرة الزمانية العميقة في فكر ريكور عن التاريخ والسردية والزمن تبدو واضحة. فهي تنقذ التفكير التاريخي من أكثر إغراءاته شيوعاً، ألا وهي السخرية. ففي عمل التخليص أو الافتداء هذا، يربط ريكور جهود هيغل بجهود نيتشه اللذين كان انتصار السخرية، يمثل عند كليهما،

(21) الإشارة إلى فكرة هايدغر عن الزمانية العميقة. يقول عنها ريكور «إنها أكثر أشكال التجربة الزمانية أصالة، وأكثر تأصيلاً، لأنها جدل التهيؤ للوجود، والانخراط فيه وجعله حاضراً. في هذا الجدل لا يمكن تجسيد الزمن نهائياً. وتختفي كلمات «الماضي» و«الحاضر» و«المستقبل»، ويتمثل الزمان نفسه كوحدة متفجرة للتخارجات الزمانية الثلاثة» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 61).

المشكلة المركزية التي تميّز فكر الإنسان. وبقوله (أو إيحائه) إنّ التفكير التاريخي أُمثولي، لكنّه ليس أمثولياً وحسب، بل إنّ له مرجعية ثانوية في بعده المجازي، تكمن في واقع يتخطى حدود التاريخ نفسه، أفلت ريكور من خطر أن يواجه التأمل الفلسفي، حين يتصدى لأيّ مثلٍ على الخطاب الرمزي، خطر التأويل الأمثولي المجرّد. ولكن هل أفلَت من الخطر المحدق الآخر، الذي يهدد بمقتضى روايته نفسها، الفكر في مظهره التأملي، ألا وهو «إغراء العرفان» gnosis، والميل إلى تكرار الرمز في محاكاة للعقلانية، لعقلنة رموز من هذا النوع، وبالتالي تثبيتها عند المستوى الخيالي الذي وُلدت واكتسبت شكلها فيه[22]؟

لا بدّ لجواب هذا السؤال أن ينتظر حتى يظهر الجزء الثالث المزمع إصداره من تأمل ريكور في السرد. وسواء أكان سيفلت من خطر «الميثولوجيا العقائدية» التي تهدد بالعودة إلى العرفان أم لا، فإنّ علينا أن ننتظر ونرى. مع ذلك ستبلغ السخرية أقصاها، إذا كان سيضطر في سعيه لإنقاذ التأمل التاريخي من السخرية، إلى أن ينسف التمييز بين الأسطورة والتاريخ، الذي يصعب من دونه تخيل فكرة الخيال نفسها.

(22) ريكور: تأويلية الرموز، ص 46.

IX

ريكور والسرد
(ندوة)

ديفيد كار

تشارلز تايلور

بول ريكور

ديڤيد كار

لقد صارت دراسة السرد أرضاً تلتقي فوقها وتتصارع عليها مختلف الفروع والاختصاصات، بل سرعان ما صارت اختصاصاً في ذاتها. فالفلاسفة والمؤرخون ونقاد الأدب والمنظرون والبنيويون، وخصوم البنيوية (أو اللابنيويون) ـ هذا إن لم نذكر الذين قبل البنيويين والذين بعدهم ـ كلهم يقاربون هذا الحقل من خلفيات مختلفة، ويتوصلون إلى وجهات نظر مختلفة.

إذا تمثّلنا هذا التشعب في التناول، لن نستغرب التشعب الواسع في نظريات السرد وطرق فهمه. وأجد، حين أعاين بعض هذه الأدبيات، إجماعاً مثيراً للفضول حول نقطة هامة. وأعني بها القضية التي تهتم، إذا صحّ التعبير، بالعلاقة بين السرد والعالم الواقعي. وتتلخص هذه النظرة، في أن الوقائع الفعلية لا تمتلك الخاصية التي نجدها في القصص، وإذا عاملناها وكأنها تمتلك هذه الخاصية، فلن نصدق معها.

نجد هذه النظرة، لدى منظري الأدب، من البنيويين وغير البنيويين على السواء. يعبّر عنها فرانك كيرمود في دراسته المؤثرة عام 1966: «الإحساس بالنهاية» على النحو الآتي: «بإضفائنا معنى على العالم. . .

نشعر بالحاجة. . . إلى تجريب ذلك التوافق بين البداية والوسط والنهاية، الذي هو جوهر خيالاتنا التفسيرية»[1]. ويقول إن: «هذه الخيالات «تنحط» إلى مجرد «أساطير» متى ما صدقناها، أو عزونا خواصها السردية إلى الواقع، أي متى ما لم تكف عن كونها مجرّد خيال سردي»[2]. ويؤكد سيمور تشاتمان أيضاً في تقديمه الحديث المفيد للنظريات البنيوية عن السرد، وهو يتحدث عن بنية البداية والوسط والنهاية أيضاً«إنها تصحّ على السرد. . . على أحداث القصة كما تُروى. . . وليس على الأفعال ذاتها، ببساطة لأنّ هذه المصطلحات لا معنى لها في العالم الواقعي»[3]. وهو هنا يردد صدى معلمه رولان بارت. ففي مقدمته الشهيرة عن التحليل البنيوي للسرد، يقول بارت: «إن الفن لا يعرف الثبات، إذ إنّ لكل شيء في قصة ما مكانه في بنية شاملة، أمّا الغريب والشاذ فيُقصى، وبذلك يختلف عن «الحياة» التي يوصِّل فيها كل شيء حشداً من الرسائل المتضاربة»[4].

أمّا التاريخ الذي لا يُشَكُّ في اهتمامه بالعالم الواقعي، فيتوقع المرء هذه النظرة لدى مَن يعتقدون أن التاريخ السردي كان دائماً يضم عناصر خيالية لا بدَّ أن يطردها التاريخ العلمي الآن. لكننا إذا عدنا إلى لويس منك L. Mink الذي كان نصيراً قوياً للتاريخ السردي باعتباره طرازاً معرفياً في ذاته، لوجدناه يدعو إلى التمييز بين الفن والحياة كما وجدناه لدى بارت. يقول: «إن القصص لا تعاش، بل تروى. فليس في الحياة بدايات وأوساط ونهايات. . . بل انتقلت الصفات السردية من الفن إلى الحياة»[5]. مَن كرّس، بين المؤرخين، اهتماماً بالسمات السردية في كتابة التاريخ أكثر

---

(1) الإحساس بالنهاية: دراسات في نظرية الرواية، لندن، 1966، ص 35.
(2) المصدر نفسه، ص 39.
(3) القصة والخطاب: البنية السردية في الرواية والقلم، ايتاكا ولندن، 1978، ص 47.
(4) مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، اتصالات، 8، 1966، ص 7.
(5) التاريخ والرواية بوصفهما مظاهر فهم، التاريخ الأدبي الجديد، 1979، ص 55.

من هايدن وايت؟ ولكن حين يبحث وايت، في مقالة حديثة، فيما يسمّيه «قيمة السردية في تمثيل الواقع»[6]، فواضح أنه لا يجد قيمة معرفية أو علمية في السرد.

تصلنا وجهة نظر وايت بسلسلة من الأسئلة المحملة، يسأل: «أية أمنية تحققت، وأية رغبة أشبعتها فنطازيا الاعتقاد بأنّ الأحداث الواقعية تُمثَّل خير تمثيل حين تُصوَّر بما تمتاز به القصة من تماسك شكلي؟»[7].

«هل يقدم العالم واقعياً نفسه للإدراك بصورة قصة متقنة البناء. . .؟ أم أنه يقدم نفسه أكثر، كما توحي الحوليات والتواريخ الزمنية، إمّا كمتوالية بلا بداية ولا نهاية، أو كمتوالية تنتهي ولا تُحسم أبداً. . .؟»[8].

الجواب، عند وايت، واضح. «ففكرة أنّ متواليات الأحداث الواقعية تمتلك الصفات الشكلية الخالصة بالقصص التي نرويها عن أحداث متخيّلة، لا تتحقق إلا في الرغبات والأماني وأحلام اليقظة». وليس سوى الحوليات والتواريخ الزمنية ما يقدم لنا «نماذج الطرق التي يقدم بها الواقع نفسه للإدراك»[9].

لا ريب أن عدداً كبيراً من الكتاب قد أُولع بهذه النظرة المنتشرة إلى حدّ أننا سندعوها، لأغراض هذه الورقة، بالنظرة المعيارية. تتميز القصص الخيالية من «الواقع» أو «الحياة الواقعية»، ليس فقط لأنها خيالية أو قصصية، أي لأنها تروي أحداثاً لم تقع أبداً، بل بسبب الطريقة التي تقدم بها تلك الأحداث، أو بسبب الطريقة التي تتداخل بها تلك الأحداث في أثناء تقديمها خيالياً. ومثلما هو الحال في أيّ خطاب ـ كالتاريخ مثلاً،

---

(6) في السرد، تحرير ميشيل، شيكاغو ولندن، 1981.
(7) المصدر نفسه، ص 4.
(8) المصدر نفسه، ص 23.
(9) المصدر نفسه.

ولكن أيضاً بضمن ذلك السيرة، والكتابة الصحفية، وحتى الأحدوثة ـ يدّعي تمثيل الواقع، إلى حد أنه يمثله في صورة سردية، ينبغي أن تغرّبه عن واقع الأحداث التي ترويها. هذه الصورة «مفروضة على» الواقع، إذا استعملنا التعبير الشائع. فهي تشوّه الحياة. وتشكل، في أحسن الأحوال، مهرباً، وعزاءً، وفي أسوأ الأحوال، مخدِّراً مفروضاً إمّا لتضليل الذات أو ـ وهذه فكرة يشترك فيها وايت مع فوكو وديلوز ـ مفروضاً من الخارج من لدن صوت سردي تشريعي لصالح سلطة أو مضاربة ما. وفي كلتا الحالتين، فهو فعل عنف وخديعة وإكراه مفروض على الواقع والحياة وعلى أنفسنا.

والحال اعتقد أنّ هذه النظرة المعيارية مغلوطة، ليس فقط بسبب تناولها للسرد، بل بسبب ما تقوله، أو بالأحرى ما تشير إليه بطريقة إرتجالية، عن الحياة نفسها. تبدو لي تعبيراً عن الإحباط والتشاؤم والشكية، أكثر مما هي تعبير عن بصيرة أصيلة في العلاقة بين القصص والعالم الواقعي. لقد قرأت كتاب ريكور «الزمان والسرد»[10]، وفي ذهني اهتمام وعدم ارتياح لهذا الإجماع الغريب. وينبغي أن أعترف، بعد قراءة الكتاب، أنني لستُ متأكداً أين يقف المؤلف من هذه القضية. ربّما لا يكون من الإنصاف مني أن أتوقع منه جواباً على سؤالٍ، أنا مَن تولى صياغته، لا هو. لكني أعتقد أنه سؤال حاسم، ولا سيّما في الفلسفة، وأعتقد أنَّ ريكور معنيّ في كتابه بهذا السؤال. ولكن لم يتضح لي كيف يجيب عليه.

لذلك، سأتخذ الإجراء التالي: سأذكر بمصطلحاتي الخاصة لماذا أعارض ما سميته بالنظرة المعيارية. وعلى التحديد، سأجزم بأن القصَّ، ليس تشويهاً للواقع، ولا رفضاً له أو هرباً منه، بل هو توسيع وإثراء

---

(10) الزمان والسرد، شيكاغو، 1984 ـ 1988.

وتأكيد، لا تزييف فيه، لملامحه الرئيسية. وسأعود بعد عرض هذه الأفكار إلى كتاب ريكور لأبيّن لماذا أعتقد أن موقفه غير واضح، وانتهي بسلسلة من الأسئلة لمؤلفه.

إذا عدنا الآن إلى النظرة المعيارية، فما الذي يُفترض أن يشوّهه السرد؟ إنّ «الواقع» أحد المصطلحات التي نستعملها. لكن ما المقصود بالواقع؟ أحياناً يبدو أن العالم الواقعي يجب أن يعني العالم المادي، الذي يُفترض أنه عشوائي واتفاقي، أو على عكس ذلك ونقيضه، مرتب ترتيباً دقيقاً وفق أنظمة سببية، ولكن لا يكترث، في جميع الأحوال، لهموم الإنسان وأعبائه. فالأشياء تحدث بترتيب لا معنى له، وأية قيمة أو بنية تُعزى إلى تدفق الأحداث وسيلها، ليست من صلبها، بل تُسقطها اهتماماتنا عليها.

قد يكون هذا صحيحاً، لكنه بالطبع عديم الصلة بموضوع بحثنا، ما دام الموضوع الذي تعنى به القصص لا العالم الفيزياوي المادي، بل العالم الإنساني، بما في ذلك فعالية إسقاط همومنا، فتصورُه لنا القصص، وينبغي أن يقاس السرد به، إذا أردنا أن نحكم على صلاحية النظرة المعيارية. فهل نستطيع القول عن الواقع الإنساني إنه مجرد توالٍ، تتلاحق فيه الأشياء، الواحد تلو الآخر، مثلما يقترح وايت فيما يبدو؟ هنا يحسن بنا أن نتذكر نظرية هوسرل عن الوعي الزمني. إذ تتضمن حتى أكثر التجارب سلبية، عند هوسرل، استباقاً ضمنياً أو ما يسمّيه بالتحفز للماضي والاختزان له. ما يرد أن يقوله لا يقتصر على كوننا نمتلك القدرة على الإسقاط والتذكر. بل يدعو إلى أننا لا نستطيع تجريب أيما شيء يحدث، كالحاضر، إلاّ استناداً إلى ما يليه أو ما نتوقع أن يليه. إن قدرتنا على التجريب، وعلى الوعي بماهية «الواقع» مثلما يقدم نفسه للتجربة ـ على حد تعبير وايت ـ تمدّ الجسور بين المستقبل والماضي، تحليل هوسرل لتجربة الزمن، من هذه الناحية، هو النظير لنقد ميرلوبونتي لفكرة

الإحساس في التجريبية التقليدية، ودعواه أن خطاطة خلفية الشكل شيء أساسي في الإدراك الزمني. ووحدات الإحساس التي يفترض أنها واضحة ومتميزة، لا بدّ من فهمها على أنها تصوّر ينبغي تجريبه. ويستخلص ميرلوبونتي من ذلك أن الإحساسات ليست وحدات أساسية للتجربة، بل هي نتاجات التحليل المجرّدة. وعلى أساس تحليل هوسرل للتجربة الزمنية، يمكن للمرء قول الفكرة نفسها عن التوالي «المحض» أو «الخالص» للأحداث المنعزلة. ربما نستطيع أن نفكر بها، لكننا لا نستطيع تجريبها. وبمجرد أن نواجهها، حتى على أكثر المستويات سلبية، تُشحن الأحداث بالدلالة التي تستمدها من التحفز والاختزان.

إذا صحّ هذا عن أكثر تجاربنا سلبية، فإنه أكثر صحة في حياتنا الفعالة، التي تراعي تجربة الماضي بصراحة، وتتخيّل المستقبل، وتُصور الحاضر ممرّاً بينهما، ومهما كان ما نواجهه في داخل التجربة فإنه يؤدي وظيفة أداة توصل أو عائق يحول دون خططنا وتوقعاتنا وآمالنا. وأياً كانت «الحياة» غير ذلك، فإنها لن تكون مجرد توالٍ لا بنية له من الأحداث المنعزلة.

قد يعترض أحد أن البنية ليست بالضرورة بنية سردية. ولكن أليست هناك صلة قربى بين بنية الوسيلة ـ الغاية وبنية البداية ـ الوسط ـ النهاية في السرد؟ حين ننخرط في فعل معين، نكون دائماً في وسط شيء ما، معلقين في شك طارىء يفترض أن يجد حلاً له عند اكتمال مشروعه. ويوحّد السرد بين أفعال كثيرة ليشكل منها حبكة. لكنّ الكل الناتج يشير دائماً إلى فعل ذي مقاس كبير: تقدم العمر، كيفية التصرف مع الحب، حل لغز جريمة قتل. وبنية الفعل، ذي المقاس الصغير أو الكبير شيء مشترك في الفن والحياة.

ما الذي يعنيه أنصار النظرة المعيارية، ثم متى يقولون إن الحياة تخلو من البداية والوسط والنهاية؟ أخشى أن يأخذوا هذه الكلمات بمعانيها

الزمنية فقط، وأن ينحدروا إلى مفهوم عالي التجريد، وربّما لا إنساني مرة أخرى، عن الأحداث. هل يقولون إن اللحظة التي يُدشّن فيها فعل ما ليست بداية واقعية، لمجرد أنّ هناك لحظات أخرى قبلها، وأنه بعد أن يتحقق الفعل ويكتمل، يستمر الزمن (أو الحياة) وتحدث أشياء أخرى؟ ربّما كانوا يقارنون بين هذا وبين إطلاق البداية والنهاية في الرواية، التي تبدأ بالصفحة الأولى وتنتهي بآخر صفحة مع كلمة (النهاية). لكنّ ما يعنينا هنا بالتالي هو تداخل الأحداث المصوّرة في القصة وتفاعلها، وليس القصة بوصفها توالياً من الجمل المنطوقة.

غير أن هناك اعتراضاً آخر يمكن صياغته على النحو الآتي: لو انتظمت أفعالٌ وأحداث كثيرة وسلسلة عناءات في أفعال ومشروعات أكبر، بدلاً من أن تنتظم في صف واحد. لكن، في القصة الجيدة، إذا استعملنا صورة «بارت»، يُطرح الثبات والضجة الغريبة جانباً. أي يروى لنا من القصة الشيء الضروري فقط لتكوين الحبكة. ويحصل انتقاء من جميع الأحداث والأفعال التي ينخرط فيها شخص ما ولا يجد منها سوى قلة قليلة طريقه إلى القصة. والحقيقة، لو أن أحداثاً وأفعالاً لا تعزز الحبكة دخلت في نسيج القصة، لعددناها قصة مهلهلة ذات بناء غير مقنع. أما الحياة فتختلف عن القصص، بكونها لا تنطوي على مثل هذا الانتقاء، فتتضمن السكون والثبات.

هناك طريقة أخرى للتعبير عن هذا الانتقاء الذي يفضي بنا إلى ميدان جديد. حين نقرأ قصة ما، أو نشاهد مسرحية معينة، لا يصلنا منها، قراءً ومشاهدين، إلا ما هو جوهري في بناء الفعل، فيكون الانتقاء حاصلاً. مَن قام به؟ وراء كل قصة، وأحياناً في داخلها، مؤلف أو راوٍ. (ولا يتطابق هذان دائماً، ولكن لنترك هذه القضية جانباً). كل قصة تستدعي وجود قاص. وكل صوت سردي، كما يحلو لهايدن وايت أن يقول، هو صوت سلطوي. برغم أن وايت يقول ذلك، فأرى، للأسباب المغلوطة،

أنه يصحّ بالتأكيد القول إن الراوي يعرف القصة، ونحن(قراء ومستمعي أول مرة) نجهلها. فالراوي / أو الراوية يعرف كيف ستنتهي، قبل أن تنتهي، وعلينا نحن أن ننتظر. فالراوي هو من يقوم بالانتقاء، على أساس هذه المعرفة القبلية إلى حدّ ما. وأداء دور الراوي أو المشاهد ضرب من العبودية الإرادية. وأن نتابع قصة ما، يعني أن نضع أنفسنا طوعاً تحت هذه السلطة. وهذه السلطة هي التي تقرر ماذا وكيف ومتى سنعرف.

ربّما هنا تمتلك النظرة المعيارية واقعياً ما تقوله، وربّما هنا تنحرف الحياة واقعياً عن الفن السردي. لا تقبل الحياة بعملية انتقاء، بل يُترك كل شيء على علاته، إذ ليس فيها راوٍ ينهى ويأمر، وليس فيها صوت سردي يقوم بفعل الانتقاء. وتمكن إضافة نقطة أخرى. حتى الآن افترض نقاشنا ضمنياً أن السرد يستدعي ليس فقط وجود قصة وراوٍ لها، بل يستدعي الجمهور أيضاً: القارىء والمستمع والمشاهد الذي تروى له القصة.

بالطبع على المرء أن يسلّم بالصحيح في هذه الاعتراضات. وإذا كنّا نقول إن البنية السردية تحاكي، وبالتالي، تشبه الحياة، ولا تشوهها، فهذا لا يعني عدم وجود اختلاف بينهما. المرويات تنتقي، والحياة هي ما تنتقي منه. لكنّ هذا لا يستتبع أن تخلو الحياة من الانتقاء تماماً. إن قدرتنا على الانتباه وعلى متابعة المساعي الطويلة إجمالاً، والمعقدة، هي بعينها قدرتنا على الانتقاء، والتفاصيل الغريبة لا تُترك أو تهمل، بل تُدفع إلى الخلف، مدّخرة حتى حين، وموسومة بحسب أهميتها. صوتُ مَن السردي ينجز كل ذلك؟ بالطبع، ليس سوانا. وحين نخطط لأيامنا وحياتنا، فإننا نؤلف القصص أو المسرحيات التي سنمثلها وستحدد بؤرة الاهتمام والمساعي، وستوفر المبادىء لتمييز الأمام عن الوراء. قد يكون هذا تخطيطاً لقصة، أو بناء حبكة لها، ولكن أهي رواية لها أيضاً؟ لا ريب أنها كذلك، بالمعنى الحرفي للكلمة، ما دمنا باستمرار نفسّر أنفسنا للآخرين. وينبغي، أخيراً، لكل منا أن يعدّ نفسه من الجمهور، لأننا في توضيح مواقفنا

للآخرين، نحاول إقناع أنفسنا في الوقت نفسه.

لكنّ هذه الملاحظة الأخيرة تقف محذراً دون الذهاب بهذه النقطة ـ كون الذات راوياً لقصتها ـ بعيداً جداً، وتعطينا مفتاحاً نعرف منه مقدار اختلافنا عن ذلك الطاغية المستبد: الصوت السردي. ونحن، خلافاً لمؤلف الخيالات السردية، لا نخلق المواد التي يجب أن نشكّلها: بل نوقف بما لدينا في طريق الشخصيات والملكات والظروف. وخلافاً للمؤرخ لا نصف الأحداث التي اكتملت سلفاً، بل نحن في قلب قصصنا ولا نستطيع أن نعرف كيف ستنتهي. علينا باستمرار أن نراجع الحبكة، ونتزاحم بالمناكب لإيقاف حبال الحظ وسهامه، وغباء الزملاء غير المتعاونين أو عنادهم، ممن سيصرون على الارتقاء بقصصهم بدلاً من تكييف أنفسهم بالتطويع معنا. وحقيقة أن نكون، أحياناً، بين ذلك الجمهور الحرون، وأن لدى كلٍّ منا نفساً يجب أن يقنعها، ويتسلق إلى صفها، تفند بجلاء دعاوانا في كوننا مؤلفي قصص حياتنا: لسنا فقط لا نسيطر على الظروف والأحوال، حتى تتوافق مع خططنا، بل إننا لا نسيطر على خططنا نفسها، بل لا نسيطر على الذات التي تخطط، والتي تتعرض هويتها للتهديد في الحوار الداخلي حيث نصير نحن ألدّ أعدائنا.

ليس من شك أن الحياة في كل هذه الطرق تقصر عن الفن، أي أنها تخفق في أن تواصل الاحتفاظ بالتماسك الشكلي والصنعة الواضحة لبعض القصص. وهذا لأن عيش الحياة يعني تلبية الاحتياجات الدائمة، ومحاولة ذلك هو الاقتراب من هذا التماسك. نريد من الأشياء أن تكون على خير ما يرام في النهاية، وقد انشدت خيوط الحبكة جميعاً ببعضها، مثلما في يد مؤلفٍ، هو عند ذلك الحد، ما سنصير إليه نحن. والتماسك السردي لا يفرض نفسه، على مجرّد وجودٍ متوالٍ مفكك، بل هو مستمد من الحياة.

تخطىء النظرة المعيارية في ذلك النوع من المبالغة الذي ينتج عن

التوقعات الخائبة. فللمرارة التي تشعر بها لأننا لا نستطيع السيطرة على جميع جوانب حياتنا، وكأنها أخيلة سردية، وللعاطفة التي تحس بها أن الأشياء تفلت من أيدينا خارج حدود سيطرتنا، تستخلص ما هو أسوأ، إنّ حياتنا توالٍ لا معنى له، يكون فيه الشيء إثْر الآخر. ربما كان أنصار النظرة المعيارية قد قرأوا كثيراً جداً من القصص، ولكنهم عاشوا حيواتٍ ساذجة مهلهلة. غير أن هذا لا يعني أنّ حيواتهم لا تشبه القصص، بل قد تشبه تلك القصص الساذجة.

نعود الآن إلى كتاب ريكور: «الزمان والسرد». ليست لديَّ نية، بالطبع، في أن أحاول الإلمام بجميع جوانب هذا الكتاب الهام، الذي يشكل مساهمة متميزة في تقديري لتأويل مؤلفين من طراز أرسطو وأوغسطين، ونظرية الأدب، وفلسفة التاريخ أيضاً. بل سأنظر في الكتاب من منظور المشكلة التي طرحتها في الملاحظات السابقة، لغرض توجيه بعض الأسئلة لمؤلفه. قد لا يكون المؤلف، الوحيد أو حتى أفضل مؤولي عمله، لكن الإنسان لا يستطيع مقاومة الرجوع إليه واستشارته ما دام هنا بيننا، كما هو الحال الآن.

كما قلت سابقاً، في حين لم يطرح ريكور السؤال عن علاقة الفن بالحياة بألفاظ صريحة مثلما فعلت، فقد ظلّ اهتمامه مركزاً على هذا السؤال، مثلما ينبغي لأية نظرية سردية في تقديري. وكونه موجوداً بوضوح في ناحيتين من الكتاب: الأولى، أنه حين يتحدث في الأساس عن السرود الأدبية والتاريخية، يبدأ كتابه بقراءة لتأملات القديس أوغسطين في الزمن في «الاعترافات»، وهي تأملات تُحوّل تدريجاً السؤال الكوسمولوجي(الكوني) أو اللاهوتي إلى سؤال نفسي أو ظاهرياتي (فينومينولوجي) لا علاقة له إلا بالنصوص المقدسة. والثانية: أن مفهوم «المحاكاة» المستمد بوضوح من «فن الشعر» لأرسطو، مفهوم مركزي وقضية رئيسية على طول الكتاب.

سؤالي الآن هو: كيف يستند ريكور إلى ما سميته بالنظرة المعيارية.

بالطبع، كنتُ أتوقع منه، كإنسان متعلم وفاهم، قدراً كبيراً من الاتفاق مع أفكاري. وفي الحقيقة، وجدت ذلك إلى حد ما وعلى مستويات مختلفة في نقاشه.

على مستوى عام جداً، أجد لي سنداً في بعض ملاحظات ريكور عن زمانية السرد، التي تخترق معالجته لهذا الموضوع، سواء في مقالاته السابقة أو في هذا الكتاب. فهو يعارض ما يدعوه الميل إلى تجريد السرد عن زمنه de-chronologize، وهو ميل ظاهر في التقليد البنيوي، بدءاً من بروب، بل في تحليلات فيلسوف من طراز لويس منك، ومؤرخ من طراز پول فاين Veyne. تفترض مثل هذه التحليلات أن الزماني مجرد مظهر سطحي في القصة، أو مجرد توالٍ للأحداث، أمّا الخواص السردية الحقيقية فتوجد في الخواص البنيوية شبه المنطقية ـ مثل وظائف بروب، وصيغ منك ـ التي هي لا زمانية بطبيعتها. ويميز ريكور نفسه ما يسميه بالحكائي episodic عن الأبعاد التصويرية للسرد، لكنه يرى أن الأخير ليس بخلوٍ من الزمانية، بل هو زماني بطريقته المعقدة والغنية جداً، بما في ذلك اتجاهه نحو الانتهاء، وقدرته على الاستباق والاسترجاع، وما أشبه.

هذه نقطة مهمة، واعتراضي الوحيد أنها صيغت على نحو بالغ القوة والبساطة. فالتقسيم إلى: بداية ـ وسط ـ نهاية، وهو أساس البنى السردية جميعاً، هو ببساطة بنية زمانية، ولا يمكن اختزاله أو تحويله إلى أي نوع آخر من التنظيم، سواء أكان منطقياً، أو تراتبياً، أو تصويرياً بالمعنى المكاني للكلمة. قد يكون للمحاججة حد أوسط، لكنّ المقدمتين والنتيجة ليستا كالبداية والنهاية. وقد يكون لتصميم مكانيٍّ ما حد أوسط، لكنّ ما بين حافتيه أو جانبيه، ليس بدايته ونهايته. يمكن نشر هذه البنى اللازمنية على صعيد الزمان، مثلما يحدث حين نفكر من خلال المحاججة، أو حين ننقل عيوننا من أحد جانبي التصميم إلى الآخر. لكنّ ذلك ليس

ضرورياً. الضروري أن ننشر بنية البداية ـ النهاية على صعيد الزمان. وليس من وسط آخر يمكن تحققها به. من هذه الناحية، القصص تشبه الموسيقى. وربّما يكون للقطعة الموسيقية خواص لازمنية، لكنّ الموسيقى لا تتحقق إلا حين تترجم إلى أصوات تنتشر الواحد إثر الآخر.

حين يتناول ريكور هذه النقطة عن الزمانية، لا يتحدث عن العلاقة بين الفن والحياة، بل عن طبيعة السرود والمرويات نفسها. ووجهة نظره تعارض النظرة التي ترى أن السرود غريبة جوهرياً أو بنيوياً عن الوسط الزماني الذي تجري فيه أحداث الحياة الواقعية.

يصير اهتمام ريكور بالعلاقة بين الفن والحياة أكثر تصريحاً، حين يتحول إلى مفهوم «المحاكاة» الذي ينتزعه من مناقشته «فن الشعر» لأرسطو، ويخضعه لتأويل جذري أصيل جداً. ينظر ريكور إلى المحاكاة من ثلاث وجهات نظر، وهو تقسيم يقوم على العلاقة بين السرد وعالم الفعاليات اليومية. وهذا الأخير يجري، في وقت واحد، ضدّ تيار السرد الأدبي، لأن السرود تنبع منه، ومعه أيضاً، ما دامت السرود تؤثر في الحياة من خلال تلقي الجمهور إياها. وتحت عنوان: المحاكاة رقم (1)، يكشف ريكور كيف تنشأ السرود في الحياة اليومية. وهي، في الواقع، تعتمد على ثلاثة جوانب من الحياة: دلاليات الفعل، والطبيعة الرمزية اجتماعياً للأحداث الإنسانية ـ أي دلالتها في عرف التقاليد، والعادات والطقوس، والخاصية الزمانية في الجوهر للحياة اليومية.

بعد أن يناقش ريكور هذه الجوانب الثلاثة من المحاكاة، يتأمل في اعتراضين ممكنين يتعلقان بمفهومه للعلاقة بين السرد والعالم الواقعي. الأول أن السرد غريب تماماً عنه، ويعرض نظاماً لا يتماثل معه لا من قريب ولا من بعيد (وهذه هي النظرة المعيارية كما قلنا)، والثاني أن الحياة تضمّ في طياتها مثل هذا النظام، ولكنّه ناتج فيها عن ثقافتنا الأدبية، وبالتحديد عن القصص. ويجيب ريكور على الاعتراضين إجابة واحدة.

وهي أن الحياة ليست غريبة عن البنية السردية، وليست بحاجة إلى استعارة هذه البنية من الأدب. فلها بنيتها، التي لا تقبل الاختزال إلى «تضارب بسيط»، ولا هي بالعشوائية فقط، بل هي نوع من «السردية القاصرة» أو «البنية ما قبل السردية». (الزمان والسرد، جـ 1، ص 74). لقد قال، قبل ذلك، إن ما يسميه منك بالصياغة المتأثرة بالسرد، لا يلتئم مع شيء ما لا شكل له ولا وجه، بل يلتئم مع الحياة التي يتم فيها تصور البنية السردية (ص 87). يضفي الأدب الصياغة الصورية على ما كان مجرّد صورة في الفعل الإنساني (ص 64). ويؤثر ريكور الاستشهاد بعمل ڤلهلم شاب Schapp وفكرته أن خوض غمار الحياة يعني الوقوع في شراك القصص (Verstrickt) (ص 114). وإذا لم تكن هذه القصص قد رويت فعلاً، فإنها تستدعي أن تروى. يقول ريكور: «إننا نروي القصص، لأن حياة الإنسان، في التحليل الأخير، تحتاج وتستحق أن تروى». (ص 75). ويضيف إلى ذلك: «يصير الزمن إنسانياً، حتى ليكتسب مظهراً سردياً» (ص 52).

والآن أجد كلّ هذا فطرياً بالمعنى الذي يبدو معارضاً لإفراط النظرة المعيارية، وموجَّهاً ضدّها إلى حد ما. مع ذلك، أشعر بالحيرة، ففي تحليل ريكور للمحاكاة الجاري مع التيار وضده، استبين تياراً قوياً مضاداً يبدو مناقضاً للموقف الذي أوجزته قبل قليل.

لكي نلمَّ بهذا التيار المضاد، فلنعدْ إلى فقرة سبق أن ذكرناها. يقول ريكور إن الحياة، أو بعبارة أدق، زمانية التجربة الواقعية، «لا يمكن اختزالها إلى تضارب بسيط» لكنها، كما سنعلم متضاربة «منفلتة» في الجوهر، فيما يرى ريكور، من قراءة «اعترافات» القديس أوغسطين فبرغم آلامه وطاقته التصورية لم يستطع أوغسطين أن يحلَّ مغالطات الزمن. والسبب، كما يقول ريكور في الواقع، هو أن هذه المغالطات لا يمكن حلها تصورياً. ولا يمكن حلها نظرياً، بل يمكن حلها شعرياً عن طريق

السرد فقط، بوصفه نشاطاً شعرياً ويحوّل الفن تضارب الزمانية المجرّبة إلى توافق بوساطة الحبكة والقصة.

أفضى هذا الافتراض بريكور إلى العودة لفن الشعر لأرسطو، الذي يحتل فيه مفهوم الحبكة موقعاً مركزياً. هنا، يحتلّ مفهوم المحاكاة موقعاً مركزياً أيضاً، لكنْ من الواضح أن ريكور لا يستطيع القبول به كما هو عند أرسطو. وإذا كانت التجربة المعيشة متضاربة في الجوهر (إن لم تكن بالكامل)، وإذا كان الفن ـ والسرد على الخصوص ـ يجلب لها التوافق والإنسجام، إذن، فالفن لا يمكن أن يكون مجرد محاكاة للحياة، بمعنى تصويرها وتمثيلها. المحاكاة السردية، عند ريكور، ليست إعادة إنتاج، بل هي إنتاج وابتكار. ربّما تستعير من الحياة، ولكنها تحوّلها أيضاً.

وهي تقوم بهذا التحويل عن طريق الحبكة، ومجاراة له بتأكيده على الفعل الإبداعي الشعري، يفضل ريكور الصيغة الفعالة mise en intrigue، ألا وهي بناء الحبكة emplotment الذي يسميه أيضاً عملية الصياغة التصويرية (ص 65). بناء الحبكة فعل توسط وضم وجمع. توسط بثلاثة معانٍ: الأول، بين الأحداث أو الوقائع الفردية وبين القصة ككل (ص 65). وهذا يعني، كما يقول ريكور، «إنّ بناء الحبكة يجتذب إليه قصة معقولة من تشعب الوقائع والأحداث»، أو بتعبير مساوٍ للأول، يحوّل الأحداث والوقائع إلى قصة. الثاني أنه يضمّ عناصر متنافرة تنافر الفاعلين والأهداف والوسائل والتفاعلات والظروف والنتائج غير المتوقعة... إلخ. الثالث أنه يضم مستويات مختلفة من الزمانية، هي أيضاً متنافرة، ويؤلّف بين ما يسميه ريكور الأبعاد الزمانية واللازمانية للزمان. وهو ينتقل إلى ما وراء البعد الحكائي المجرد لأنّ: (1) تشعب الأحداث سيلتقي وينطوي تحت فكرة أو موضوعة واحدة، (2) فالأحداث تسلك باتجاه نهاية أو خاتمة واحدة، (3) ويمكن قلب الترتيب الزماني عملياً، بحيث تعيد النهاية النظر بما يفضي إليها وتحدده. وكما يعبر ريكور: «ينتزع فعل بناء

الحبكة. . . الصياغة التصويرية من مجرد توال» (ص 66). هنا تنحلّ عقد انفلات الزمان عند القديس أوغسطين، لا عن طريق المحاججة، أو النظرية، بل عن طريق إنتاج ما يسميه غالي: القصة القابلة للمتابعة. يقول ريكور: «إن كون القصة يمكن متابعتها، يقلب مغالطة أوغسطين إلى جدل حيٍّ» (ص 66).

يمكن مقارنة السرد في قدرته على التأليف بين المتنافرات، بالاستعارة، التي كرس لها ريكور دراسة أخرى مهمة أيضاً. ففي كلّ من السرد والاستعارة، كما يقول ريكور، ابتكارات دلالية، وفي كلتا الحالتين، يظهر شيء جديد في اللغة، لم يكن قد قيل أو ظهر من قبل. واستجابة لما بعد البنيوية بالطبع، يؤكد ريكور في كلتا الحالتين ليس فقط أن عالماً ما موجود خارج اللغة، بل إن اللغة تشير إليه، وتحيل عليه. في حالة الاستعارة، هناك الإحالة الاستعارية والمعنى الاستعاري أيضاً. لكنّ الإحالة غير مباشرة. لأنها إحالة تتم من خلال وصف جديد يسمح لنا بأن نرى العالم بمنظار جديد. «وحيثما يكبح الوصف الاستعاري الجديد التأرجح في ميدان القيم الحسية والوجدانية والجمالية والقيمية، تعني الحبكات التي نبتكرها بميدان الفعل، وتكون الوسائل الأثيرة التي نعيد بها الصياغة التصويرية لتجربتنا الزمانية، المشوّشة، المرتبكة، الخرساء. ويقول ريكور إن الاستعارة هي القدرة على الرؤية «بمنطق كأنَّ». وتفتح لنا الفعالية السردية للقصص آفاق عالم «كأن. . .» (ص 64).

أعتقد أن من السهل معرفة لماذا أُحسّ بوجود ما سميتُه بالنظرة المعيارية في عناصر نظرية ريكور هذه. ومن الواضح أنه حين يتحدث عن السرود، يتحدث عن النصوص الأدبية، تاريخية كانت أو خيالية. بل يمكن القول إنّ هذه المقولة من السعة بحيث تضمّ الأسطورة والحكاية الشعبية والملحمة، وإن تكن نصوصاً بلا مؤلفين، وربّما لم تدوَّن في بعض الحالات. غير أنها جميعاً تحقق أيضاً رتبة الصنائع الحسية المتكررة

والقابلة للتحديد، ولها جميعاً وجود متواصل في العالم الثقافي.

والآن، إذا كان جوهر هذا السرد أن يدفع إلى العالم شيئاً جديداً، وما يدفعه هو تأليف بين المتنافرات، فإذن يدفع السرد المتنافرات إلى عالم يخلو منها. ويوحِّد الأفعال أو الأحداث في صياغة تصويرية، ويوحّد الفاعلين والأفعال والظروف في حبكة، ثمَّ يوحّد العناصر الزمنية بالعناصر اللازمنية ويجمع بينهما. يبتكر ويحمل إلى العالم، ليس فقط الأحداث والشخوص التي لا توجد في العالم (على الأقل في الخيال)، بل يدفع بصورة من الأحداث يخلو منها العالم. وهو يعمل في ميدان الفعل، الذي هو نفسه مشوّش ومُرتبك وأخرس، ويعيد وصف هذا الميدان. غير أنّ هذا الوصف الجديد وصف جذري، يعطي الفوضى شكلاً، ويجعل الأخرس يتكلم. من هنا نجد تعبير «كأن» as if أقوى بكثير من مجرد «كـ» (أو «مثل» as). تعلمنا الاستعارة أن نرى الشيء كشيء آخر. غير أن القصة تصف العالم و«كأنه» على غير ما هو عليه بوضوح، تبعاً لريكور. يريد كتاب «الزمان والسرد» أن يردم الفجوة التي فتحها البنيويون والمنظرون الآخرون بين السرد والزمن. ولكن يبدو في النهاية أن الفجوة بين السرد والحياة تظلّ مفتوحة. وحيث تنطوي الحياة اليومية على بنية أصلاً، فالظاهر أنَّ هذه البنية ليست سردية. ولاحظ كيف سينأى ريكور جذرياً عن أرسطوطاليس. في «فن الشعر» يقول أرسطو إنَّ التاريخ يصف الشيء الذي كان، ويصف الشعر الشيء الذي قد يكون. أمّا السرد، في وجهة نظر ريكور، فيبدو أنه يصوّر شيئاً لا يمكن أن يكون، لأن صورته نفسها تتعارض مع العالم الواقعي. وهذا بالطبع هو جوهر النظرة المعيارية.

نظراً لحيرتي من هذا الجمع بين عناصر تبدو حيناً مع النظرة المعيارية، وضدّها حيناً آخر، أود أن أُنهيَ تعليقاتي بسلسلة من الأسئلة النقدية.

الأول: فلنتأمل في الطرق الثلاث التي يرى ريكور أن الحبكة تؤلف

بها بين المتنافرات. (1) يوحّد بين سلسلة من الأفعال والأحداث في وحدة أكبر. لكن ألسنا نقوم بذلك في الحياة اليومية أصلاً، حين ننهمك في مساعٍ معقدة وطويلة المدى؟ (2) يقال إن الحبكة تضمّ الأهداف والوسائلَ والتفاعلات والأحوال والنتائج غير المتوقعة... إلخ. لكن ألسنا نقوم بذلك كل يوم في حياتنا؟ (3) توحد الحبكة مستويات الزمانية بالتغلب على التوالي والتتابع المجرد بالصياغة التصويرية. أفلم يبيّن هوسرل وظاهراتيون آخرون إن تجربة الزمن صياغة تصويرية في جوهرها، وأنّ التوالي المجرد محض أُسطورة؟

لا شك أن الحبكة تهتم بهذه الأنواع من التأليف كلها. لكنها بهذا الفعل، ألا تعكس ذلك النشاط الذي تنطوي عليه الحياة؟ أليس الحياة نفسها، في واقع الأمر، تأليفاً بين المتنافرات؟ لا ريب أننا لا ننجح دائماً في تحقيق النوع المطلوب من التأليف. لكن هل يستتبع ذلك القول إن تجربتنا الزمانية هي في جوهرها مشوشة، مرتبكة، خرساء دون عون النتاجات الأدبية؟ يجد ريكور أن القديس أوغسطين يعبّر عن هذه النظرة. لكني أود أن أقترح قراءة أخرى للمقاطع الشهيرة من «الاعترافات». فبدلاً من وصف التضارب على مستوى التجربة، ألا يقارن القديس أوغسطين فهم التجربة بلبس النظرية؟ يقول: «ما الزمن؟ أعرفه حتى لو لم يسألني أحد». وكان يجب أن يضيف، أتدبره على خير وجه، أهتم بالماضي والمستقبل، وأخطط على أساس التجربة الماضية والباقية. وحين نحاول أن نفسر الزمن، حين نحاول أن نطابق بينه وبين المفاهيم المنطقية والانطولوجية (الوجودية) نشعر بالحيرة والارتباك. وكلمة انفلات aporia، التي يستخدمها ريكور هنا، تعني في الأصل الصعوبة النظرية، لا العملية. فالفهم هو ما يعتقد أن أوغسطين يريده بهوس، على الأقل في هذه المرحلة من الاعتراف. لا ريب أن التجربة العملية تطرح علينا متاعب عديدة. لكن هل طبيعة الزمن المغالطة بين هذه المتاعب؟

عند الاستفاضة في الحديث عن هذا الجانب من النظرة المعيارية، وتصوّر ريكور عنها، لا نريد، بالطبع، أن نقول بعدم وجود فرق بين السرد والحياة، أو بين الحياة موصوفة في القصص، والحياة معيشة. والسؤال هو التالي: هل في نظرية ريكور تعليل كافٍ لما هو الفرق؟ أو فرق بين العشوائي والمتشكل، بين المرتبك والمنظم؟

وإذا كان الأمر كذلك، فماذا سيكون مصير المرويات التي تنقل الحقيقة مثل التاريخ والسيرة وما أشبه؟ في النظرة المعيارية، هذه المرويات محكوم عليها، بسبب طبيعتها السردية، بالإهمال. ألا تحكم عليها نظرية ريكور في النهاية بالحكم نفسه؟ لا أعتقد أنّ ممّا يعيننا عند هذه النقطة أن نؤكد، كما يؤكد ريكور في النصف الثاني من كتابه، إن السرد التاريخي يحوّله طموحه العلمي تحويلاً جذرياً. إذ برغم أن عناصره تتغير، لكنّ صورته السردية تظلّ كما هي، خلافاً لما يراه المؤرخون والفلاسفة المضادون للسرد.

يمكن صياغة سؤال أخير بالعودة إلى تعبير ريكور «إن الزمن يصير زمناً إنسانياً حتى ليكتسب مظهراً سردياً». هل يعني هذا أنّ هذا المنطوق يجب أن يتخذ شكل نتاجات أدبية، أو بعبارة أعم، نصوص أدبية؟ قد يعني هذا التأكيد بأن الحياة لا يمكن أن تعاش بلا أدب. سنحصل على تأويل أكثر معقولية بكثير، إذا أخذنا بالنظرة التي دعوت إليها في أن السرد ليس فقط نمطاً خطابياً، وإنما هو نمط الحياة، وربّما نمط أنماطها.

تشارلز تايلور

ليس بمستطاعي التعليق على كامل هذا الكتاب الغني [الزمان والسرد، الجزء الأول] الذي يقدّم استباقاً فكرياً للأُطروحة الرئيسية في الكتاب كله، وينطوي في الوقت نفسه على قدر كبير بصورة استثنائية من التأملات الفلسفية. لذلك سأكتفي بمناقشة ناحية واحدة فقط من محاججة پول ريكور، أعتقد أنها أساسية.

أضف إلى ذلك، إنني لن أوجه نقداً. أوّلاً، لأنني أجد نفسي على اتفاق جوهري مع ريكور، بقدر ما أفهم مسار تفكيره الرئيسي، وثانياً، لأنّ فكره يبدو لي من الأصالة والأهمية، بحيث أنّ الشيء الأول الذي يستدعيه منا هو الفهم الدقيق. وإذا كان لا بدّ من الانتقادات، فإنها تأتي فيما بعد.

سأحاول، إذن، أن أوجز ما أرى أنه أطروحة ذات أهمية فائقة، وتمثّل خطوة مهمة في المحاججة. سأركز على الأُطروحة التي اهتمَّ بها في القسم الثاني من الكتاب، حيث يحاول ريكور أن يكشف أنّ العلم التاريخي لا يمكن أن يُفهم، على وجه الحصر، على أساس العلوم الاجتماعية اللازمنية (إذا صحّ وجودها)، بل لابدَّ من حساب ذلك الشكل

من المعقولية الذي يقترن دائماً بالقص. يحاول ريكور أن يقتفي آثار أولئك الذين يطمحون بعلم هرمسي لنواميس الطبيعة من ناحية، ومَن يحافظون على موقفهم «السردوي» من ناحية أخرى. فمعقولية علم التاريخ، أو الكتابة التاريخية، ليست معقولية السرد، مع ذلك، يمكن فهم نتائج هذا التحول، بشرط أن لا نقطع حبل اتصالنا بنقطة انطلاقنا. إذ تظل الكتابة التاريخية سرداً محوّلاً.

يمكن تقسيم هذه الأطروحة إلى أُطروحتين فرعيتين. الأولى، قضية سلبية، وهي أن التاريخ لا يمكن أن يكون علماً ناموسياً تماماً. والثانية قضية أنّ ما يستعصي اختزاله إلى علم ناموسي، هو بالضبط ما ينشأ عن السرد. سأركز على القضية الأولى، لكني أعتقد أيضاً أنّ ما سأقوله عنها له نتائجه على الثانية.

لقد بنيتُ هذه الأطروحة في قضيتين بهذه الطريقة، لأنني أعتقد أنّ ثقافتنا العقلية عرضة لقوة جذب هائلة نحو نموذج تفسيري أُسمّيه بالهرمسية الناموسية nomologically hermetic. ويعود هذا جزئياً إلى كون هذا النموذج يبدو طاغياً على العلوم الطبيعية المهيبة واقعياً، ولا سيّما الفيزياء. فهو يُعنى بشكل من التفسير يتمّ فيه امتصاص الظاهرة المراد تفسيرها والتشبع بها من قبل قانون أو بنية تشكّل تفسيراً لها. ويرتبط المفسَّر explanandum بالمفسِّر explanans باعتباره مثالاً عليه، أو حالة معينة منه، أو تجلياً جزئياً له. إنّ ما يصوغه المفسِّر يشكّل كلية الواقع، أمّا المفسَّر فهو مجرد جزء منه أو ناحية أو حالة مفردة.

من الواضح أنّ هذا النمط من العلاقة هو ما تدافع عنه النظرية الوضعية المنطقية، أي فكرة التفسير الناموسية ـ الاستنباطية nomologico - deductive idea. فالقدرة على استنباط عرض الواقعة من تفسير القانون، ومن عرض الشروط الأولى يعني جعل متوالية «الشروط الأولى ـ الواقعة المراد تفسيرها» حالة جزئية من القانون. لقد افترض مفهوم التفسير لتعليل

ممارسة الفيزياء الحديثة. (وقد أوضحت شبكة من التحليلات الفلسفية، كما فعل روم هاري حديثاً، أن لا وجود لتعليل كهذا، وان التفسير في الفيزياء يجب أن يُفهم بطريقة مختلفة تماماً، ولكن لنواصل الآن حديثنا). غير أنّ النموذج العلمي الكبير ما قبل الحديث، أعني الأرسطوطالية، قدّم تصوراً مماثلاً: تُفسَّر الظاهرة بإدماجها بالشكل، وبالكشف عن كيفية فيضها منه. مع ذلك، كان أرسطو يتمتع بحس جيد منعه من الاهتمام بالقضايا الإنسانية من خلال علم مبنيّ بهذه الطريقة. هذه الأيام لم يعد الوضعيون وحدهم، مَن جذبهم هذا النوع من التهرمس الناموسي. إذ تتوق مختلف «البنيويات» إلى علاقة «المفسَّر ـ المفسِّر»، التي تمكن تسميتها أيضاً بعلاقة الانطواء تحت فئة أكبر relation of subsumption، دون مطالبة القوانين العامة بتغطية الحالات الجزئية (كما في النموذج الوضعي)، بل مطالبة النتائج، بدلاً من ذلك، بأن تتولّد من خلال تحولات منظومةٍ ما. إن الهذيان المرتبك الذي سمعناه طوال السنوات القليلة الماضية عن «موت الذات»، وعن تفسير من خلال بنى تحتكم إلى الذاتية وتلجأ لها، يعود جزئياً إلى نموذج الانطواء تحت فئة أكبر هذا، فكون الأحداث الجزئية، التي هي أفعال الذات وقراراتها، تستمدّ وجودها من البنية، كافٍ لتفسيرها. فأفعال الذات وقراراتُها مجرّد تجليات لبنية باطنية أعمق.

أجرؤ على القول بأن نموذج الانطواء تحت فئة أكبر، قد يسّر هذا الارتياب الغريب بالأحداث والوقائع، الذي كان يسم الميل المهمّ لكتابة التاريخ في فرنسا ما قبل الحرب، وهو ما يريد ريكور أن يفنده. لا ريب أن المؤرخين محصَّنون، ما داموا ليسوا فلاسفة، من هذا النزوع الأُحادي المسّ الذي يطوّح بنا إلى هذه المواقف الحدية حيث تتساوى قمم الدهاء وأعماق الغباء. فهم عاجزون عن ارتكاب أخطاء ألتوسير ولاكان. بل يطاردون أعمالاً قيمة ومفيدة على نحو استثنائي. من المحتمل أن تأملاتهم

الشارحة قد تأثرت بالمناخ النظري البغيض، حيث تتمتع النماذج «البنيوية» ببعض الهيبة.

مع ذلك، هناك نمط آخر، مختلف تماماً من العلاقة بين البنية والحدث: ومثاله التبادلي مثال اللغة والكلام عند دي سوسير. إذ يمكن النظر إلى اللغة بوصفها بنية قواعد وقوانين، أو تشكيلات وتحويلات محتملة. غير أنّ هذه البنية لا تتحقق واقعياً إلا بفضل الكلام **parole**. ولا تكتسب البنية وجودها الواقعي إلاّ من خلال الأفعال الاتصالية التي يتداولها أعضاء الجماعة اللغوية. لكنَّ «الأحداث» أو «الحالات الجزئية»، التي هي الأفعال الكلامية، لا تندرج في علاقة انطواء بسيطة في القاعدة التي تخضع لها. قد تتوافق معها، وقد تنحرف عنها. غير أنّ هذا التجديد لا تمليه طبيعة الأشياء، فهو ليس مثالاً على اطرادٍ ما، ولا مجرد حالة جزئية منه. أو بالأحرى، لا ينبغي له أن يكون كذلك.

إنها قضية أفعال إنسانية تشير (من حيث المبدأ) إلى تحقيق بنية، قد لا تُفلح هي نفسها، أو قد تكون موجهة ضد البنى التي ينبغي (من حيث المبدأ) أن تحكمها. فلا تعيش اللغات إلاّ من خلال تجديدات متتابعة، يشكّل كلٌّ منها خطراً، وتتمثل المخاطرة في أن لا تخرج سالمةً من هذا التجديد. هذه الكلمة التي تستمعون إليها هي فعل كلامي يدّعي أنه بالفرنسية. أعرف أنّ اللغة الفرنسية تتضرر بذلك، ولهذا أعتذر للناطقين بالفرنسية. لقد ألحقت الفلسفة التقنية أضراراً رهيبة بالفلسفة الانجليزية، لذا أعتذر مرة أخرى للفرنسيين لصبِّ هذا الوابل من الرطانة عليهم.

مع ذلك، لا تُبقي اللغات دائماً على الكلام. ومن المألوف أنّ اللغة في تغير دائم. تتغيّر قليلاً مع الموسم، بتأثير الأخطاء، والخرق والطيش، تتغير أيضاً من خلال الأساليب الجديدة، وأنماط التعبير التي تبحث عن طرق لصياغتها، تماماً كما أن الفرنسية في أوربّا عرضة لضغط الانجليزية، وتتأثر جميع اللغات الحديثة بأنماط التعبير الرياضية، من خلال لغة

التكنولوجيا، والكومبيوتر وغير ذلك.

من الواضح، إذن، أنّ علاقة الفعل بالبنية، التي يمكن أن تُدعى علاقة التجدّد، لا يمكن اختزالها إلى علاقة انطواء تحت فئة أكبر. وبما أنّ الأفعال الإنسانية تُفسَّر بمعونة بنى من هذا النوع، فلا يمكن للتفسير أن يكون هرمسياً ناموسياً: فالتفاوت دائماً ممكن، وما يحدث في هذا البعد، حتى في حالة درجة الصفر من التفاوت، أي الاكتفاء التام بالبنية، لا تفسِّرهُ البنية. ولا يمكن أبداً اختزال الممارسة إلى انكشاف بسيط للبنية.

ما هي، إذن، البنى من هذا النوع، التي يمكن أن يراها المرء في ضوء النموذج التبادلي للغة؟ في القرن الثاني عشر كان هناك ميل لاعتبار اللغة نموذجاً جامعاً بطريقة لا تمييز فيها. ولا أُريد أن أسهم بهذه الطريقة في التفكير، لكنني أعتقد أنّ على هذا المستوى المحدود من البحث شبهاً، في الواقع، بين اللغة وشبكة القوانين والبنى والسياقات الثابتة، في صميم ما يؤدَّى به الفعل الإنساني. وسأقول، بألفاظ عامة جداً، في كل مرة تشير البنية، السياق... إلخ الذي يستثيره التفسير إلى دلالات، أو معنى موقفٍ ما ـ وبالتالي إلى وقائع ذات دلالة (وهنا أتابع ريكور في استعمال جهازه الاصطلاحي، ولستُ أدري هل يستعمله بالمعنى نفسه) لا بدَّ للفاعل أن يلمَّ بها أو يفهمها لكي يدمجها في فعله ـ أقول، في كل مرة تظهر بنى من هذا النوع، تحمل معها خطر التشعب، لأنّ البنية هي بنية تلك (الأحداث) التي تجدّدت في الممارسة، ولا يمكن لعلاقة «البنية ـ الحدث» أن تكون علاقة انطواء تحت فئة أكبر.

هذا ما يكشفه ريكور، بوضوح، في نقاشه النقّاذ لكتاب بروديل الكبير «البحر المتوسط»[1]. يقع تاريخ هذه المدّة الزمنية الطويلة على مستوى

(1) فرنان بروديل «البحر المتوسط وعالم البحر المتوسط في عهد فيليب الثاني» ترجمة: سيان راينولدز، نيويورك، 1972.

يتخطى الحدث، ولا سيّما حين يتأمل المرء في البنى شبه ـ الدائمة، أعني البنى الجغرافية التي يهتم بها القسم الأوّل من الكتاب. لكنّ الدخول إلى عمل تاريخي، كما يشير ريكور نفسه، يعني أن يكون للبنى الجغرافية معنى إنساني (sens). وهذه هي البنى الدالة المثابرة، وهكذا في مناقشته للأراضي الداخلية يحدث دائماً الشيء نفسه:

«إننا معنيون بفضاءات مأهولة أو غير مأهولة فقط، بما في ذلك السهول السيّالة. الإنسان هنا دائم الحضور أبداً، ومعه كثرة من الأحداث التي هي إمارات: يمثّل الجبل هنا ملجأ وملاذاً للناس الأحرار، أمّا السهول الساحلية، فلا تذكر إلا عند ذكر المستعمرات، وتصريف المياه، وتحسين التربة، ونشر السكان، وجميع أنواع الإزاحات: العمران، البداوة، الغزوات» (الزمان والسرد، جـ 1، ص 209، بتصرف).

إنّ الإيمان بالتفسير الذي يُهمل الحدث، حيث ينكشف الحدث كمجرّد «مفسَّر»، أو حالة جزئية أو عرض (إمارة symptom) ينشأ في الخلط بين الطريقتين المختلفتين اللتين قد تتدخل فيهما البنية أو القاعدة في التفسير، حيث القضية هي علاقة انطواء أو علاقة تجدد. وهاتان العلاقتان متعارضتان. ولا يمكن لبنية ما أن تؤدي كلا الدورين في وقت واحد لتفسير ميدانِ أحداثٍ معين. فهي إمّا أن تتحقق من خلال الأحداث بمعنى أن تتجدد فيها، أو تتجلى فيها كحالة جزئية. وفي كلتا الحالتين، نكون أمام نوعين مختلفين تماماً ومتقاطعين كليّاً من التفسير. ويعود الفضل إلى الهيبة الكبيرة التي تحظى بها الهرمسية الناموسية في ثقافتنا، إذ جعلت من الممكن الانزلاق من واحدة إلى الأخرى، وظنت البنى التي تحتاج إلى تجدد هي بنى الانطواء تحت فئة أكبر، وعاملت البنى الدالة وكأنها تتمتع بالانغلاق الوجودي (الأنطولوجي) لقوانين الفيزياء.

إذن، هناك طريقتان فقط لاستخدام التفسيرات المنطوية تحت فئة أكبر في العلوم الإنسانية. الأولى هي استحضار هذه القوانين أو البنى بلا

دلالة. وبعض نواحي الحياة والسلوك لدى الإنسان، هي بالطبع، عرضة لتفسيرات من هذا النوع: لو أنني رميتُ بنفسي من أعلى عمارة شاهقة، فسيُفسَّر سقوطي كسقوط أي جسم آخر. وسيكون هذا السقوط حالة جزئية من قوانين نيوتن. أمّا الاعتقاد بأن التفسيرات بالبنى غير الدالة يمكن أن تكفي وحدها للعلوم الإنسانية فيعني الانحدار، بدرجة أو أخرى، نحو اختزالية الفكر المشتت. والسلوكية مثال على ذلك.

الطريقة الأخرى هي تقديم تفسيرات استناداً إلى اطراد سلوكي. وفي بعض السياقات الثقافية يضطر الناس إلى الاستجابة بطريقة معينة. وينبغي في هذه الحالة أن تفسَّر الحالات الجزئية استناداً إلى هذا الاطراد. غير أنّ ما يحول دون هذا النوع من التفسير، أنه عرضة لخطر قصر المدى، لأن الاطرادات السلوكية لا توجد ضمن هذه البنى الدالة إلاّ بين الاختلافات. ومنذ اللحظة، التي تُدفع فيها البنى إلى الممارسة، وتتغير اللغة أو الدلالات، حين يولد شكل ثقافي جديد، لا يعود بمستطاع المرء أن يقيم وزناً لاعتقادات الأمس وتقاليده. فهذه الاطرادات التي تقاوم التجديد، هي بعينها القائمة على بنى غير دالة. والمراهنة عليها عودة إلى الاختزالية.

فضلاً عن ذلك، فليست الاطرادات الثقافية قصيرة المدى فقط، بل إنّ ما يهمنا ويستهوينا، في التاريخ على سبيل المثال، هو وجود التغيرات. فهي لحظات التشعب التي تستولي على اهتمامنا، من مثل الثورة الفرنسية، وحرب الاستقلال الأمريكية، والثورة الصناعية، إلخ، التي تظلّ، عن حق، صوى وعلامات هادية لكتابة التاريخ. وقد رأينا مدى الخطل في تصور تفسيرات نقدمها لهذه الأحداث على أساس النموذج الناموسي.

لقد حاولت أن أعزل ما اعتقد أنه أطروحة ريكور الأساسية في الجزء الأول من كتاب «الزمان والسرد» باستعمال التمييز بين بنى التجدد وبنى الانطواء. ولا شك أنني الملوم على هذه المفردات العجماء (المتبربرة)

قليلاً، لكني لا أعتقد بأني زيّفتُ أفكاره. أظن أنها محاججة تنبع من التعارض الجذري لهذا النوعين من التفسير، وأكاد أراها في النقاش الرائع الذي يعطيناه عن كتاب بروديل الشهير. ما يوضحه النقاش هو روعة وهبوط موقع التشعب، حيث تحوّل بنى التجدد كل شيء. وبعد التشعب هذا يفسح المجال، أو ربما من الأفضل القول، يخلق الحاجة، لنوع آخر من التفسير يرتبط ارتباطاً قريباً أو بعيداً بالسرد. وهذا هي القضية الثانية في أطروحة ريكور، التي اتفق أيضاً معه فيها، لكنّ اعتراضي هنا هو أن تعاد صياغة القضية الأولى: فهل فهمتهُ جيداً؟

بول ريكور

مثلما قلتُ عند وصفي لمرحلة التصوّر، التي سميتُها بالمحاكاة رقم (1)، فإنّ الفعل موسوط رمزياً، والأدب، بمعنى الكلمة الواسع، بما فيه التاريخ والنثر الخيالي، يميل إلى تعزيز عملية ترميز قائمة أصلاً. وفي تقديري، فإنَّ في هذه الدائرية، تتشكل المشكلة الواقعية. وفي الحقيقة قد يعترض أحد بأنني ملزم بأن أُضمِّن في فكرة التصوّر نتيجة تصوير سابق، إذ من الحقيقي، لدى كلٍّ منا، أنّ يُتصوَّر في حياتنا ناتج عن تصويرات انحدرت إلينا من حيوات جميع أولئك الذين علّمونا. مع ذلك، فإنّ هذا الدور ليس بدور فارغ، لأنّ هناك اتساعاً للمعنى وتطويراً له، من معنى ناقص إلى معنى محدد تماماً.

لقد فرغتُ لتوّي من كتابة مقدمة طويلة للطبعة الجديدة للترجمة الفرنسية لكتاب حنة أرنذت «الوضع الإنساني»، حيث أستأنف هذه المشكلة نفسها مرة أخرى، بمعونة مفاهيمها عن «العمل» و«الشغل» و«الفعل». يحتكم الفعل، عند أرندت، إلى التاريخ، لأنّ التاريخ «يُظهر صاحب the who» الفعل. وأتساءل أليس في هذه الفكرة عن إظهار الصاحب disclosure of the who، وسيلة لتفادي البدائل التي خلقها ديفيد

كار في صياغة نظريته المعيارية.

أليس الفن، والشعر poiesis، بمعناه الأوسع، وظيفة كلٍ من الكشف والتحويل؟ وبذلك يمكن للمرء القول إنّ الشعر يكشف بنى كانت ستظلّ غير معروفة بدون الفن، وأنه يحوّل الحياة، ويرتفع بها إلى مستوى آخر.

لقد انصبَّ اهتمام تشارلز تايلر على الجانب المعرفي (الابستمولوجي) من عملي. وهو يسألني، في النهاية، ما إذا كان فهمني جيداً سأجيبه جواب الجنرال ديغول: «لقد فهمتني!» لكنني سأكون أقلَّ مراوغة من الجنرال بعد الإدلاء بهذا الاعتراف.

إنّ موقفي من النموذج الناموسي، هو كما أوضحه تماماً. وأقبل قبولاً تاماً بفكرة أنّ خير السبل لتوضيح المناقشة هو اقتراح نموذج مضاد مستعار من علاقة اللغة بالكلام. واتفق اتفاقاً كاملاً مع فكرة أنّ تجديد اللغة بوساطة الكلام نفسه تخلق نوعاً من الدائرية. فضلاً عن ذلك، اتفق مع محاججتك، حين أقول، مع وليم دراي، إنّ القوانين تندسّ دائماً في فهم سابق، ولذلك فإنّ المؤرخ لا «يقيم» القوانين، بل «يستخدمها». وهكذا حين أريد شرح حادث سير، فيجب أن أعَدد الأحداث واحداً واحداً، بتسلسلها (ينفجر خزان الوقود، تصل النار إلى المحرك... إلخ). القوانين الفيزياوية يعترض بعضها بعضاً، ولكن وفقاً لسلسلة، هي سلسلة سردية. وإقحام الناموسي في الفعلي، هو قوام ما يحدث، وقوام كلّ ما نسميه «حدثاً».

لكنني أودّ أن أضيف لذلك شيئين: الأول أنّ هذين النموذجين ليسا بالبديلين فقط، ما داما يعملان معاً، بطريقة ما. وهنا أدين لتحليل هنريك فون رايت بكثير في كتابه «التفسير والتأويل»، حيث يبيّن أنّ التفسير، فيما يتعلق بالتاريخ، ينطوي على فصين: قانوني وغائي، يجعلان من التاريخ، إذا اجتمعا، طرازاً تفسيرياً مختلطاً. وهذا ما يجعل من الوضعية المعرفية للتاريخ متقلبة بصورة غير عادية، وهو يبيّن هذا أفضل مما يبيّنه النموذج

اللغوي، حيث التفعيل اللساني للأبنية «اللغوية» نفسها، وربّما لا يُلاحظ فيه إنتاج لنموذج مختلط.

يُفضي بي هذا إلى سؤالٍ ثانٍ، يعيدني إلى جزء من محاججتي، ليست له كبير علاقة بهذا النقاش، ولكنه عزيز على قلبي (لأنّ قضية نواميس الطبيعة كانت دائماً مشكلة لي، وبدرجة أقل، في اعتقادي، للعالم كلّه).

ما كان يقلقني أكثر من سواه هو فكرة انفصال التفسير التاريخي وإبعاده عن السرد اليومي عن طريق هذا التعقيد المزدوج، فمن جهة هناك إقحام لعناصر ناموسية في إطار سردي، ومن جهة أخرى، هناك تأليف، في نموذج مختلط بين فصوص إسمية وغائية. وهنا اختلف مع السردويين، الذين لا يمثل التاريخ عندهم إلاّ توسيعاً للسرد، أو مجرد سرد محوَّل. وتهمني الآن كلمة (محوّل) هذه. ألا أستطيع تقديم تفسير لهذا التحويل بطريقة توصيلية ذات معنى؟ للعناية بهذه المشكلة، عدتُ إلى منهج هوسرل في كتاب «الأزمة»: وحين عرضت نفسي على منهج التساؤل الاسترجاعي والاشتقاق الاسترجاعي هذا، حاولتُ أن أبين أنّ هناك منطقة انتقالية فيما بين المستوى التفسيري للتاريخ ـ وهو المستوى الذي بلغه التاريخ اللاسردي الحديث ـ وبين السرد. لقد اشتغلت اشتغالاً مستفيضاً بحق على مفاهيم الانتقال. ورأيت على الخصوص، في فكرة «العزو السببي المفرد» التي طوّرها ماكس فيبر وريمون آرون، مرحلة معرفية انتقالية بين المستوى التفسيري الذي تبناه التاريخ الحديث وبين السرد البسيط، على سبيل المثال، تمثل الحكاية الشعبية مرحلة انتقالية قادرة على ردم الفجوة بين «التاريخ» و«القصة»، إذا صحَّ الآن أنّ «التاريخ» لم يعدْ نوعَ نمط «القصة». إنّ الرابط المعرفي (الأبستمولوجي) المنشود هو بالضبط هذه الفكرة عن العزو السببي المفرد. وأنا أولي اهتماماً بالغاً لمدى فعالية هذه الفكرة التي لا تغطي الأحداث القصيرة المدى وحسب،

مثلما قد يستخلص المرء من الحالة التي طبقها بروديل فيها على تاريخ فعلي، بل تغطي أيضاً متوالية طويلة من الأحداث: فمن خلال تفسير سببي مفرد قد يكتشف المرء داعياً لتكوين الرأسمالية الوليدة في بعض جوانب حركة الإصلاح الديني، ولا سيّما الجانب الأخلاقي[1]. وهذا تفسير سببي مفرد ـ وإن لم يكن معنيّاً بالأفراد، وإنما ببنى تاريخية واسعة المدى ـ لأنَّ هذه المتوالية حدثت مرة واحدة فقط.

هناك، إذن، دائرية تفسيرية حتى على مستوى البنى الواسعة النطاق. ويصحّ هذا على بروديل نفسه حين يفسّر كيف كفّتْ منطقة البحر المتوسط عن أن تكون المركز السياسي للعالم حين نقل اكتشاف «العالم الجديد» محور التاريخ باتجاه منطقة الأطلسي، وتزامن ذلك مع توجه الامبراطورية العثمانية نحو آسيا. ويمكن للمرء القول إنّ موضوعة هذا العزو السببي المفرد، هو تاريخ موت منطقة البحر المتوسط بوصفها الفاعل السياسي الكبير. من هنا يأتي مسعايَ في تقديم رابط ثانٍ عند هذه المرحلة، ألا وهو شبه ـ الشخصية the quis-character، وأجد هنا تعزيزاً لي في النظرية السردية التي طوّرها النقد الأدبي. إنّ مكان «الفاعل» بمعناه عند غريماس، يمكن أن تشغله «حيوانات ناطقة»، كما في الحكايات الخرافية، أو أشباح، كما في مأساة «هاملت»، أو كيانات جمعية، كما في تاريخ البحر المتوسط! هكذا قد يكفل هذا النوع الاصطناعي المستمد من المنهجية التاريخية الانتقال بين «التاريخ» و«القصة»، من خلال بناء شبه؛ الشخصيّة. وإذا لم أتمكن من معرفة الشخصية في شبه ـ الشخصية، فسأنقلب، إذن، من التاريخ إلى علم الإجتماع. أمّا إذا بقيَ التاريخ، جزئياً، في إطار العلوم الإنسانية، فلا بدَّ أن يكون التفسير السببي المفرد

---

(1) [من الواضح أنّ الإشارة هنا إلى عمل ماكس ڤيبر في كتابه «الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية» ـ المترجم].

مساوياً لشبه الحبكة quisi-plot، وأن تعدَّ الوحدات أو الكيانات التي تهتم بها أشباه شخصيات quisi-characters.

أخيراً، لقد حاولت أن أشيّد فكرة شبه الحدث، بمجاراة فكرة الحدث بالمعنى الذي أضفاه عليها بروديل، معتقداً بأن الحدث يجب أن يكون قصيراً ومفاجئاً، مثل ضربة حظ مفاجئة. مع ذلك، قد يكون للحدث بعد معين. وقد أتيت في مكان آخر على ذكر مؤرخ مثل «لوغوف Le Goff» يسمّي استبدال أجراس الأديرة، التي كانت تُقرع عند التوقيت الكنسي، بساعات الأبراج في القرون الوسطى «حدثاً». يشكّل هذا الصراع بين الجرس والساعة نوعاً من الحدث الكبير في الحساب الإجتماعي للزمن. وهكذا مهما كان طول الحدث، فإن ما يجعله يُعَدّ حدثاً، هو قدرته على إحداث تغيير متميز، أو نقطة انعطاف في مجرى الزمن. ما كان يبدو لي ذا أهمية هو إمكان توسيع فكرة أرسطو عن الحدث peripteia، ومدها بما يتعدى قصرها وفوريتها بغية مساواتها بفكرة التحول الدال المتميز في مجرى معين للأحداث. فهل كانت محاولة جديرة بالعناء، أن أبحث دائباً عن شجرة نسبٍ بين تاريخ انقطع عن السرد، ولكنه ظلَّ مشدوداً إليه بصلة غير مباشرة، مسوّغاً هذا الانتساب غير المباشر، من خلال بناء أطراف أو مراحل وسيطة، على أساس ثلاثي في التفسير والشخصيات والأحداث؟

إنّ تشبثي بهذا المصطلح هو مسعى مني للإفلات من هذا المأزق: فإمّا أنّ التاريخ لم يعد سرداً، أو أنه ما زال سرداً ولكن تحت صورة بالية من صور الكتابة. وأنا أوافق أن التاريخ بمجرد أن يُكتب، فإنه لن يكون سرداً، برغم نجاح الرواية التاريخية.

وحين لا يعود التاريخ سرداً بالضبط، يستردّ صلة قرباه التي يمكن إعادة إنشائها حينئذ. وهذه هي أطروحتي المعرفية. أشكر هيدن وايت على قراءته التي أجدها مبدعة. وفي حين أنني لا أتعرف فيها على نفسي

تماماً، فإنني أقرّ أنه تمثلني. لقد أنتج نصاً آخر، لسبب قابل للتفسير تماماً، فقد استبق مشكلة لم يعنَ بها الجزء الأول من «الزمان والسرد»، أعني مشكلة المرجعية، التي أسقطها إسقاطاً تراجعياً على الجزء الأول. وكانت النتيجة، أنه قرأ باستمرار، في ظلّ لغة مرجعية، عملاً يكمن مغزاه، على وجه الدقة، في كونه علّق مشكلة المرجع والإحالة. وكان تحوّل عملي هذا في داخل قراءته هو الذي أسرني.

لقد قرأني قراءة كاملة تنطلق من علم المجاز tropology، قائلاً إنّ علاقة المحاكاة كانت في جوهرها علاقة أمثولية، وأن المرء ينتج دائماً أمثولة عن الواقعي. أتحفظ إلى حد ما على هذا التمثل، لأني أخشى أن يتلاشى التفريق بين التاريخ والخيال. بالطبع اتفق معه حول وجود تقاطع وتفاعل أوّلي بين التاريخ والخيال. وبهذا الصدد كنت أتشبث بفكرة الدَّين debt. إنّ فكرة كوننا مدينين للماضي تشغلني كثيراً. فلسنا ورثة فقط، بل نحن مدينون أيضاً بدينٍ يردّنا مفلسين على نحوٍ ما. والغريب، إني توصلت إلى فكرة الدين هذه ثانية عن طريق «لاكان»، في قراءتي لعمل ميشيل دي سيرتو الأخير عن «الحكاية الصوفية». وكنت قد توصلتُ إليها أيضاً، بمعزل عنه، في سياق تأملاتي في فكرة البينة (témoignage).

إذا لم نصمم على الاحتفاظ بالاختلاف بين الخيال والسرد، فكيف سنجيب أناساً، مثل فوريسون[2] في فرنسا، لا يترددون في الإعلان: «في

(2) [روبر فوريسون Faurisson أستاذ في جامعة ليدن فصل في السبعينات وتعرّض للتهديد، لتقديمه بحثاً يرى فيه أنّ غرف الغاز والمحارق التي اشتهر أن القوات النازية أبادت بها اليهود هي أسطورة ضخمتها الصهيونية لاستثمارها دعائياً في معاركها السياسية شرقاً وغرباً. والجدير بالذكر أنّ هذا النفي يختلف اختلافاً نوعياً عن نفي بودريار وقوع حرب الخليج، الذي أشرنا إليه في الفصل الأول. فالنفي هنا يتعلق بالروايات الضعيفة وأدلة الإسناد الخيالية. فمن المعروف أنّ جميع لجان البحث والتحكيم لم تعثر على أدلّة قاطعة تحسم هذه القضية، لا الوثائق، ولا المباني، ولا الأجهزة، ولا أمكن تحديد هوية الضحايا. فليست المسألة، إذن، =

أوشفتز، لم يحدث شيء «واقعي» أبداً، لدينا فقط ما قيل عنها». ويمكن أن تدعم فكرة رولان بارت عن «أثر الواقع» دعماً خطيراً، هذا النوع من الخطاب، الذي هو إهانة للموتى، إذ نقتلهم مرتين. والحال أنّ في أعناقنا ديناً لهم، ولعلي أقول واجباً تعويضياً. وتنزلق إلى شفتيَّ كلمة rendre الجميلة في الفرنسية [نعيد، نرد]. يجب أن نعيد أو نستخلص ما حدث، أي أن نصوّره بأن نؤوب به إلى الموتى. ومثلما ائتلف مجمع القديسين لتوحيد العقيدة في مجمع نيقيا[3]، يأتلف بوساطة التاريخ مجمع يلتقي فيه الأحياء والأموات. فإذا لم نستطع أن «نتخيل» الأموات، فلا بدَّ أن نعيد إليهم «كونهم كانوا». ولا سبيل إلى عقد ميثاق بسيط معهم في حضرة «لم يعد لهم وجود». والماضي ليس فقط ما هو غائب عن التاريخ، بل إن حقّ «كونه في السابق» يقضي بالتعرف عليه. وهذا هو جوهر دَين المؤرخ.

بقولنا هذا، يحقّ لنا، قراءً، أنّ نتأمل في واقعة كوننا عند نقطة التقاطع بين السرد الخيالي والسرد التاريخي، فنحن نقرأ شكسبير مثلما نقرأ بروديل. ما الذي يحصل لنا حين نكون قراء الخيال والتاريخ؟ في أفق عملي، أتطلع إلى مصير ما نسميه بالزمن الإنساني، أي ذلك البناء الهشّ،

= انتفاخ بلاغة العنف، ولا الدفاع عن وحشية النازية، بل فضح بلاغة اضطهاد مزعوم لتبرير اضطهاد آخر. لمزيد من التفاصيسل انظر: رجاء جارودي: الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية، دار الغد العربي، القاهرة، بلا ت. ولم يسع باحثة مثل حنة آرندت سوى الاعتراف بأنّ الاثباتات قد شكلت «أعتى حائل يمكن تصوره دون البحث الجدي والفعال»، برغم أنها معنية بالأفكار أكثر من المعلومات. انظر كتابها: أسس التوتاليتارية، دار الساقي، لندن، 1993، ص 14].

(3) [مجمع نيقيا مجمع كنسي دعا إلى عقده الامبراطور قسطنطين، وعقد في نيقيا سنة 325، للبحث في توحيد العقيدة المسيحية بعد انتشار المذهب الآريوسي القائل بالطبيعة البشرية الواحدة للمسيح (المونوفيزية) والمنكر لألوهيته. انظر: د. السيد الباز العريني؛ الدولة البيزنطية، دار النهضة العربية، 1982، ص 32 ـ المترجم].

على نحو ما، الناشىء من جهة عن التقاء الخيالات التي تجعلنا نفهم الأفعال الإنسانية في إعادة بنائها في عالم متخيَّل، ومن جهة أخرى، عن بناءات التاريخ الجديدة الموضوعة تحت لافتة دين. وإني لأشك أحياناً بأنّ إنسان الخيال السردي ليس بأقل ديناً، ولكن بطريقة أخرى، ليس فيما يخص «الكون السابق» بل فيما يخص رؤية العالم التي لن يتوقف عن إنصافها. وأتمثل على ذلك بسيزان ـ العزيز على ثيو غيراتس وعليَّ، ما دمنا نحن الاثنين مدينين لميرلوبونتي. لماذا يعود سيزان مراراً وتكراراً إلى جبل سان فيكتوار؟ حين نقرأ رسائله، نرى إنساناً يتألم تحت وطأة الإحساس بالدين. وهكذا لا يقلّ الفنان ديناً عن المؤرخ. ولكن بماذا هو مدين؟ بنظرة إلى العالم تتخذ لديه أهميه اللوغوس، والعقل الهادي الذي يسبقه في الوجود، ويشغل باله (مقدّماً) (pre)occupies. وليست أعمال الماضي هي وحدها التي نحن مدينون لها. بل يقتضي منا الانصاف للعالم أن تكون له قيمته في أن يكون لنا دليلاً تأويلياً لقراءة الظواهر. هكذا نرى سيزان في رسائله يتكلم عن «الطبيعة» ـ بالحروف الغامقة ـ وكأنه لم يفرغ أبداً من العودة إلى جبل سان فيكتوار، ومن الارتماء في أحضان جبل سان فيكتوار.

ربما يوجد نوع آخر من المديونية، نوع قد يعيدنا إلى نقطة انطلاقنا، ويجنبنا طريق البدائل: فأنت إما أن تزيف الحياة أو تمثلها. هل نقع في تناقض أخير بين الاكتشاف والتحول؟ لا تتمّ الاكتشافات إلا من خلال التحوّل. لمَ هذا؟ لأنّ الماضي التاريخي ينطوي على ما هو ضمنيّ، على ما هو ناقص، وعلى الخصوص، هناك مَن نسيهم التاريخ، ضحايا التاريخ: ونحن مدينون لهم أكثر بكثير من ديننا للغزاة والمنتصرين، الذين تغمر شهرتهم تاريخ الأمجاد المنتصرة. وهناك أيضاً الإمكانيات المجهضة، فكل ما في التاريخ كان مكبوتاً ومذبوحاً. هنا يرى المرء كيف يأتي الخيال ليمدَّ يد العون للتاريخ، فالتاريخ هو الذ يحرر هذه الإمكانيات

المكبوتة. ما حدث، حدث بمنع شيء آخر سواه من الحدوث والوجود. كانت هذه رسالة ايمانويل ليڤناس، أن نكون موجودين في مكان ما يعني أن نغتصبه بطريقة ما. ويُمكن القول بأنّ أيّ حدث يتحقق، يكون قد اغتصب مكان إمكانيات مجهضة. والخيال وحده هو الذي ينقذ هذه الإمكانيات المجهضة، ويعيدها، في الوقت نفسه، إلى التاريخ. فهذا الوجه المعكوس للتاريخ، الذي لم يقع، ولكنه كان يمكن أن يقع، كان موجوداً بطريقة معينة، وإن لم تتعدّ حدود الإمكان.

X

الهوية السردية

بول ريكور

أهدف في هذا المقال إلى أن أتفحص، عن مزيد من القرب، مفهوم الهوية السردية، أي ذلك النوع من الهوية الذي يكتسبه الناس من خلال وساطة الوظيفة السردية.

لقد واجهتُ هذه المشكلة عند نهاية كتابي «الزمان والسَّرد»، الجزء الثالث، حين طرحتُ بعد رحلةٍ طويلة خلال السرد التاريخي والسرد الخيالي، السؤال عمّا إذا كانت هناك أية تجربة أساسية يمكن أن تدمج هذين النوعين الرئيسيين من السَّرد. ثمّ توصلتُ إلى فرضيةٍ مؤدّاها أنّ تكوين الهوية السردية، سواء أكانت لشخص مفرد، أم لجماعةٍ تاريخية، كان الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال. وأنّ لدينا استباقاً حدسياً لفهم هذه الحالة: أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولية بكثير حين يتم تأويلها في ضوء القصص التي يرويها الناسُ عنها؟ ألا تصبح «قصص الحياة» نفسها أكثر معقولية حين يُطبّق عليها الإنسان النماذج السردية، (أو الحبكات) المستمدة من التاريخ والخيال (مثل مسرحية أو رواية)؟ يبدو أنّ الوضع المعرفي (الابستمولوجي) للسيرة الذاتية يؤكد هذا الحدس ويثبته. هكذا يصح أن نصادق على سلسلة الافتراضات التالية: وهي أنّ معرفة

الذات تأويل، وأنّ تأويل الذات، بدوره، يجد في السرد، من بين إشارات ورموز أخرى وساطته الأثيرة، وتقوم هذه الوساطة على التاريخ بقدر ما تقوم على الخيال، محوِّلة قصة الحياة إلى قصة خيالية، أو إلى خيال تاريخي تمكن مقارنته بسير أولئك العظام الذين يتضافر بهم التاريخ والسرد.

لكنّ المفقود في هذا التناول الحدسي لمشكلة الهوية السرديّة هو الفهم الواضح لما هو جوهر الموضوع في قضية الهوية حين تطبَّق على أفراد أو جماعات. ومنذ نشر الجزء الثالث من «الزمان والسرد»، صرتُ أعي المصاعب الجمّة التي تعلق بسؤال الهوية هذا. وأنا الآن مقتنع أنّ دفاعاً أقوى وأكثر إقناعاً يمكن أن يتعاظم باسم الهوية السردية، إذا تمَّ الكشف عن أنّ هذه الفكرة والتجربة التي تشير إليها تساعد في حلّ المصاعب المتعلقة بفكرة الهوية الشخصية، كما ناقشتها حلقات فلسفية أوسع، وبخاصة في الفلسفة التحليلية الأنغلو ـ أمريكية.

ويكمن الإطار المفهومي الذي أودّ اقتراحه للتمعن التحليلي في التمييز الجذري الذي أُقيمه بين استعمالين رئيسيين لمفهوم الهوية، هما الهوية مطابقةً identity as sameness (في اللاتينية idem، وفي الإنكليزية same، وفي الألمانية gleich)، وبين الهوية ذاتيةً identity as selfhood (في اللاتينية: ipse، وفي الإنكليزية: self، وفي الألمانية selbst) وليست الذاتية المطابقة. أرى أن كثيراً من المصاعب التي تموّه على سؤال الهوية الشخصيّة تنشأ نتيجة الإخفاق في التمييز بين هذين المعنيين لكلمة «هوية». وسنرى ـ عن حق ـ إن الخلط بينهما لا يأتي بلا سبب، إلى حدّ أن هاتين الإشكاليتين تتداخلان عند نقطة ما. وسيحظى فرز منطقة التشعب هذه بأهمية كبرى.

لنبدأ بفكرة الهوية بوصفها مطابقة sameness (idem). تنشأ على هذا المستوى علاقات كثيرة. هناك أولاً هوية بالمعنى العددي: فنحن نقول

عن حدوثين اثنين لشيء واحد نطلق عليه تسمية ثابتة، أنهما لا يشكّلان شيئين مختلفين، بل شيئاً واحداً بنفسه same. تعني الهوية هنا الفرادة، ونقيضها التعدد ـ لا الواحد بل الاثنان فما فوق. ويتطابق هذا المعنى الأول للكلمة مع التماهي مفهوماً على أنه إعادة التماهي مع المطابق أو الشيء نفسه. ونجد بعد ذلك فكرة التماثل الأقصى: يلبس (س) و(ص) الزيّ المطابق نفسه، وهذا يعني أن زييهما من التشابه بحيث يمكن استبدال أحدهما بالآخر. أمّا العكس فـ «مختلف». الفكرتان الأوليان غير خارجتين على بعضهما. وفي بعض الحالات يُسعف الآخر بوصفه معياراً غير مباشر بالنسبة إلى الثاني، حين تكون إعادة تحديد هوية المطابق موضع شك أو جدل. إذن، لا بدَّ للمرء أن يحاول أن يكشف أن الشواهد المادية (الصور والبصمات. . . إلخ)، أو على نحو أكثر إشكالية، ذكريات شاهد واحد، أو التقارير المتضاربة المنقولة عن شهود كثيرين، تكشف مثل هذه المشابهة، تمثيلاً، بين المتّهم الحاضر الآن في المحكمة، والمؤلف المفترض لجريمة سابقة، إن الإنسان الحاضر الآن ومؤلف الجريمة هما شخص واحد متطابق هو الشخص نفسه. وتتسبب محاكمات مجرمي الحرب في حدوث مثل هذه المواجهات. والأخطار هنا معروفة. وإنّ ضعف معيار المشابهة، على وجه الدقة، يتمثل حين يُعنى المرء بمسافة زمنية كبيرة توحي له بفكرة أخرى، هي في الوقت نفسه معيار آخر للهوية: أي الاستمرار غير المنقطع في تطور كائن ما من أول مرحلة إلى آخر مرحلة في نموِّه. هكذا يمكن القول عن شجرة بلوط إنها الشيء نفسه same منذ أن كانت بذرة حتى صارت شجرة في ريعان نُضرتها. ويصحّ الشيء نفسه حين يقال عن حيوانٍ ما من مولده حتى مماته، وعن الإنسان بوصفه نوع الأنواع، منذ أن كان جنيناً حتى يصير شيخاً. إنّ إظهار هذا الاستمرار يؤدي وظيفة معيار مكمّل لمعيار المشابهة في خدمة الهوية العددية. أمّا «الانقطاع» فهو نقيض الهوية إذا أُخذت بهذا المعنى الثالث.

غير أنّ ما يجب أخذه بنظر الاعتبار في هذا المعنى الثالث هو التغير عبر الزمن. ومن خلال هذه الظاهرة المهمة، يظهر المعنى الرابع للهوية، وهو معنى المطابقة، أي «الدوام» في الزمن. إنّ المصاعب الحقيقية تظهر مع هذا المعنى، ما دام من الصعب أن لا نعزو هذا الدوام إلى جوهر لا يتغير، إلى ماهية ثابتة، كما فعل أرسطو، وكما يؤكد «كانط» بطريقته في نقل مقولات الفهم من المستوى الأنطولوجي إلى المستوى المتعالي، وهذا يعني أولية الجوهر على الأعراض: «تحتوي الظواهر جميعاً على شيء دائم، (جوهر) حين يؤخذ كموضوع في ذاته، وشيء ما متغير، حين يُعدُّ تحديَداً بسيطاً لهذا الموضوع، أي طراز وجود هذا الموضوع» (نقد العقل المحض 182 ـ 224). وهذه بالطبع أول مماثلة للتجربة، يتطابق فيها على مستوى ترتيب المبادىء، أي ترتيب الأحكام الأولى، أول مقولة علاقة، وهي ما يُعرف بالجوهر، مع الرسم التخطيطي لـ «دوام الواقعي في الزمان، أي تمثيل هذا الواقع كأساس لتحديد تجريبي للزمان بشكل عام، أساس أو قوام يظلّ كما هو، حين يتغير كلّ ما عداه» (نقد العقل المحض، 143 ـ 183). ولا ريب أنّ هذا التحديد الرابع، هو التحديد الإشكالي بحيث أنّ الذاتية، أو الذات تظهر لتستغرق كامل معناه. لكن لا يمكن ردّ هذا التحديد الرابع إلى التحديدات السابقة، ما دام الاختلاف بين المتضادات متحوّلاً. إنّ نقيض الهوية العددية هو التعدد، ونقيض الهوية الدائمة هو التنوع. والقاعدة التي يقوم عليها الانقطاع في تحديد الماهوي هي أنّ الهوية بوصفها فرادةً لا تعني الزمن من الناحية النيمية (الموضوعية)، وليست كذلك الهوية من حيث هي دوام. لكنّ هذا هو ما يمثل في أذهاننا حين نؤكد هوية شيء، نباتاً كان أو حيواناً، أو إنساناً (وقد عددناه حتى الآن شخصاً قابلاً للاستبدال).

كيف يرتبط مفهوم الذات أو الذاتية بمفهوم المطابقة؟ يمكننا أن نكشف مفهوم الذاتية بتأمل طبيعة السؤال الذي تشكل الذات إجابة له، أو

إطاراً عاماً من الأجوبة. وهذا السؤال هو سؤال الـ (مَن) المختلف عن سؤال الـ (ماذا). إنه السؤال الذي ننزع إلى طرحه في ميدان الفعل:

فنبحث عن الفاعل، الذي يقوم بأداء الفعل، ونسأل: من فعل هذا أو ذاك؟ فلْنُسمِّ تخصيص فاعل ما بفعل معين بـ «النسبة». بهذه الطريقة نتحقق أن فعلاً ما هو ملك لأيٍّ ممّن يقترفه، إنه ملكه، وما ينتمي له شخصياً. فوق هذا الفعل المحايد أخلاقياً حتى الآن، ينضاف فعل «عزو» يكتسب دلالة أخلاقية صريحة، بمعنى أنه يتضمن اتهاماً، أو اعتذاراً، أو تبرئة، أو حمداً أو ذماً، وبعبارة وجيزة إبداء الاستحسان من خلال قيم «الخير» والعدل». سيُقال: لِمَ مفردة «الذات» الكريهة هذه، وليست «الأنا»؟ ببساطة متناهية، لأنّ النسبة يمكن أن تظهر مع أي ضمير نحوي: في ضمير الشخص الأول في صيغ الاعتراف وقبول المسؤولية (هاأنذا)، وفي ضمير الشخص الثاني في التحذير والنصح والتزكية (لن تُقتل، ولن يمسَّك شر)، وفي ضمير الشخص الثالث في السرد، وهو تحديداً ما سنهتمّ به بإيجاز (قال، فكرت... إلخ). ويغطي مصطلح «الذات» أو الذاتية كامل نطاق الإمكانات التي تتيحها النسبة على مستوى الضمائر الشخصية في صيغة الفاعلية، أو ضمائر التملك والمفعولية، وظروف الزمان والمكان (الآن، هنا... إلخ).

قبل أن أبلغ النقطة التي يتقاطع فيها سؤال الذات مع سؤال المطابق (أو الشيء نفسه same)، فلأركز قليلاً على القطيعة، لا النحوية وحسب، أو حتى المعرفية أو المنطقية، بل القطيعة الوجودية (الأنطولوجية) بصراحة التي تفصل بين الذات والمطابق. اتفق هنا مع هايدغر أنّ سؤال الذاتية ينتمي إلى دائرة المشكلات المتعلقة بنوع الكائن الذي يُسمّيه بالآنية أو (الوجود الذاتي Dasein) والذي يصفه بقدرته على مساءلة ذاته عن كيفية وجوده، وهكذا يصل نفسه بالوجود من حيث هو وجود. وإلى نفس دائرة المشكلات تنتمي مفاهيم مثل الوجود ـ في ـ الـ ـ عالم، والهم، والوجود

ـ مع. . . إلخ. بهذا المعنى، الذاتية هي أحد الموجودات التي تنتمي إلى طراز وجود الآنية، تماماً مثلما تنتمي المقولات، بالمعنى الكانطي، إلى طراز وجود الكيانات التي يصفها هايدغر بأنها «جاهزة للـ ـ يد» و«حاضرة ـ تحت ـ اليد». وتعبّر القطيعة بين الذات والمطابق، في آخر الأمر، عن قطيعة أعمق بين الآنية Dasein وبين «الجاهز ـ للـ ـ يد» و«الحاضر ـ للـ ـ يد». فليس سوى الآنية، أو بعبارة أعمّ الذات، هي التي لي. فالأشياء جميعاً، المعطاة أو التي في اليد، يمكن أن تكون هي نفسها، أو متطابقة، بمعنى هوية المطابقة.

بعد هذا، تتقاطع الذات مع المطابق عند نقطة دقيقة، ألا وهي البقاء في الزمان. ومن المناسب جداً طرح السؤال عن أي نوع من البقاء يناسب الذات، سواء تابع المرء النسبة واعتبرها صفة محددة ببعض الثبات في ميولها ونزعاتها، أو تابع العزو فرآها في نوع من الإخلاص للذات المعبّر عنه بصورة الاحتفاظ بالمواعيد. مع ذلك، فمهما اقترب سلوك الذات، أو دوام الذات [ce maintien de soi] (إذا استعملنا ترجمة مارتينو لتعبير هايدغر عن selbst - standigkeit)، من بقاء المطابق في الزمان، يظلّ هناك معنيان يتداخلان دون أن يتماهيا.

تظهر المشكلة التي تعنيني من الآن فصاعداً، على وجه الدقة، من تراتب إشكاليتين حدثتا منذ أن انشغلنا بسؤال البقاء في الزمان. وبالتالي، فإنّ القضية التي اقترحها ذات شقين: الأطروحة الأولى فيها هي أن أكثر المصاعب إيذاءً للنقاش المعاصر عن الهوية الشخصية تنشأ عن الخلط بين نوعين من التأويل للبقاء في الزمان، والثانية أنّ مفهوم الهوية السرديّة يقدّم حلاً لمعضلات الهوية الشخصية.

بدلاً من القيام بمراجعة تخطيطية بالضرورة للمصاعب التي تتضمنها مشكلات الهوية الشخصية، والحلول التي اقتُرحت لها منذ «لوك» و«هيوم» في الفلسفة الناطقة بالانجليزية، فقد اخترتُ خصماً قوياً هو «ديريك

بارفت» مؤلف العمل المهم «أسباب وأشخاص».

تكمن قوّة عمل بارفت في كونه يلاحق المنهجية (الميثودولوجيا) حتى نهايتها المنطقية، وهي منهجية لا تسمح إلا بوصف محايد غير شخصي للوقائع سواء تعلقت بمعيار نفساني، أو بمعيار جسدي للهوية. واستناداً إلى نظرته التي يسمّيها بالاختزالية، كما يقول:

«تكمن حقيقة الهوية الشخصية عبر الزمن في أن نأخذ بالاعتبار عدة وقائع معينة يمكن أن ننسبها لها دون أن نسلّم بوجود هوية شخصية، ودون أن نوحي تصريحاً بأن التجارب في حياة هذا الشخص متلبسة بها، بل دون أن نوحي بوجود هذا الشخص نفسه. ويمكن للمرء أن يصف هذه الوقائع على نحو غير شخصي»[1].

ما اختلف معه في موقف بارفت، ليس تماسك هذا الموقف اللاشخصي، بل التأكيد على أن البديل الوحيد الممكن سيكون «الأنا الديكارتية الخالصة أو الجوهر الروحي المجرّد». يواصل بارفت القول:

«تنكر الأطروحة التي اقترحها أن نكون كائنات موجودة كلاً على انفراد، مميزين عن أدمغتنا وأجسادنا وتجاربنا. بل تدعي الأطروحة أننا، برغم كوننا لسنا كائنات موجودة كلاً على حدة، فإنّ الهوية الذاتية تشكّل واقعة مكمّلة، لا تكمن فقط في الاستمرار الجسدي و/أو النفسي. واسمّي هذه الأطروحة بأطروحة «الواقعة» المكمِّلة».

ما اختلف معه اختلافاً جوهرياً، هي الدعوى أنّ تأويلية الذاتية يمكن اختزالها إلى موقع الأنا الديكارتية، المتماهية مع «واقعة مكمّلة» متميزة عن الحالات العقلية وعن الوقائع الجسدية. فلكون الحالات العقلية والوقائع الجسدية، قد اختزلت منذ البداية ورُدَّتْ إلى مجرّد أحداث غير شخصية،

---

(1) ديريك بارفت: أسباب وأشخاص، أوكسفورد، 1984، ص 210.

تظهر الذات واقعة مكمّلة. وسأكتفي بالقول بأنّ الذات لا تنتمي إلى مقولة الأحداث والوقائع.

يلامس پارفت نفسه القضية الخادعة في مناسبتين: الأولى، حين يوجز السمة الغريبة لما يسميه بالتجارب التي تشكل حياة شخصية، بكونها متلبِّسة بهذا الشخص. ويرتبط سؤال التملك أو الخاصة ownness الذي يحكم استعمالنا للنعوت الشخصية بسؤال الذاتية بقدر ما يتعذر اختزاله ورده إلى وصف لا شخصي لصلة موضوعية وإلى تجسيد فنطازي لأنا مجردة تكون مجرد واقعة مكمّلة متميزة. المناسبة الثانية أكثر استدعاءً للملاحظة. يقول پارفت إذا كانت الصلة، نفسية كانت أو جسدية، هي الشيء الوحيد المهمّ عن الهوية، إذن، فلن تكون الهوية بالأمر الهام. ولهذا التوكيد الجسور تضميناته الأخلاقية المهمة، لأنه شهادة على نكران المبدأ الأخلاقي في الاهتمام الذاتي، وعلى تبني نوع من المحو الذاتي شبه البوذي للهوية.

لكني أريد أن أسأل: مَن ذلك الذي لا تعنيه الهوية؟ مَن هو المدعوّ لتجريده عن توكيد الذات إن لم يكن الذات التي وضعت بين قوسين باسم المنهجية اللاشخصية؟

غير إنّ لي سبباً مهمّاً لأخذ كتاب پارفت جديّاً. إذ أنّ له علاقة بالاستعمال النسقي للحالات المحيّرة، المستمدة إلى حد كبير من الخيال العلمي، التي منحت دوراً ملحوظاً في هذا البحث. ذلك أن استعمال هذه الحالات المتخيّلة هو الذي سيؤدي بنا بإيجاز إلى التأويل السردي للهوية الذي أعارض به حلّ پارفت. سأقترح، على الخصوص، إجراء مواجهة بين الحالات المحيّرة في الخيال العلمي والحالات الصعبة في الخيال الأدبي، في إطار توسيعي لفكرة الهوية السردية. والنقطة المهمّة هنا هي أن هذه الحالات المحيَّرة كانت في الجزء الأكبر منها قد وضعتها تكنولوجيا متخيّلة تنطبق على الدماغ. وأكثر هذه التجارب غير متحققة في

الوقت الحاضر، وربّما ستبقى دائماً هكذا. المهمّ أنها ممكنة التصور. هناك ثلاثة أنواع من التجارب المتخيّلة: زراعة الدماغ، وشطر الدماغ، وبناء صورة مطابقة تماماً للدماغ، وهذه الأخيرة أكثرهن جدارة بالاهتمام. سنتوقف قليلاً لتأمل هذه التجربة. لنفترض صناعة صورة طبق الأصل تماماً لدماغي بجميع المعلومات التي ينطوي عليها سائر جسدي، صورة من الدقة بحيث يستعصي تمييزها عن دماغي وعن جسدي الواقعي. لنفترض أنّ صورتي تمَّ إنزالها على سطح كوكب آخر، وانني «دُعيتُ تراسلياً» إلى اجتماع بصورتي (أو مثيلي). لنفترض، مرة أخرى، أنّ دماغي دُمِّر في سياق الرحلة، ولم يعد بوسعي الاجتماعي إلى مثيلي، أو لنقل إنّ قلبي أُصيب، وإنني التقي بصورتي ومثيلي المعافى، الذي يعدني بالاهتمام بعائلتي وأعمالي بعد موتي. السؤال في كلتا الحالتين هو هل سأواصل الحياة في مثيلي. من الواضح أنّ وظيفة هذه الحالات المحيّرة هي أنّ تخلق موقفاً يستحيل فيه أن نقرّر ما إذا كنت سأواصل الحياة أو لا. ولا بدَّ لتأثير اللاقطعية في الجواب أن تقوّض الاعتقاد بأنّ الهوية، سواء بالمعنى العددي، أو بمعنى البقاء في الزمان، يجب دائماً (أو يمكن أن) تحدَّد. إذا كان الجواب غير مقطوع به، يقول پارفت، فذلك لأنّ السؤال نفسه فارغ. ثمّ تأتي نتيجة ذلك: وهي أنّ الهوية ليست بالأمر الهام.

يمكن وضع تصوري عن الهوية السردية في مواجهة تصور پارفت بالتمام والكمال. غير أنّ هذا الاختلاف سيكون عديم الجدوى ما لم يسمح بمواجهة بين نوعين من الخيال: الخيال العلمي والخيال الأدبي الذي تشيعه الأطروحة السردية نفسها.

إنّ كون السردية هنا حلاً بديلاً مسألة مطروحة أصلاً، أو إذا شئت، سبق أن اقترحتها علينا الطريقة التي نتحدث بها في الحياة اليومية عن قصة ـ حياة. فنحن نضع الحياة بمنزلة القصة أو القصص التي نرويها عنها. وقد

يبدو فعل القص مفتاح الارتباط والصلة التي نلمّح إليها حين نتحدث مع دلتاي عن «تماسك الحياة» Zusammenhang des lebens. ألسنا معنيين هنا بوحدة سردية في الجوهر، كما سأل ألاسدير ماكنتاير، حيث تحدث في «ما وراء الفضيلة»[2] عن الوحدة السردية للحياة؟ ولكن في حين يعتمد ماكنتاير أساساً على القصص التي تعاد روايتها في سياق، وفي نسيج الحياة نفسها، اقترح الالتفاف من خلال صيغ السرد الأدبية، أو بعبارة أدق، من خلال صيغ السرد الخيالية. لا ريب أن إشكالية التماسك، والبقاء في الزمان، أو بعبارة وجيزة إشكالية الهوية توجد هناك وقد ارتفعت إلى مستوى جديد من الوضوح ومن الإعضال أيضاً، لا ترقى إليه تلك القصص المنغمرة في سياق الحياة. هناك يرتفع سؤال الهوية ويصل إلى جوهر السرد. استناداً إلى أطروحتي، يؤلف السرد الخواص الدائمة لشخصية ما، هي ما يمكن أن يسميها المرء هويته السردية، ببناء نوع من الهوية الدينامية المتحركة الموجودة في الحبكة التي تخلق هوية الشخصية. وجدوى هذا الالتفاف من خلال الحبكة، هي كونه يقدم نموذج التوافق المتضارب الذي يمكن فيه بناء الهوية السردية للشخصيّة. ولا تتقابل الهوية السردية للشخصية إلا مع التوافق المتضارب في القصة نفسها.

تصبح المواجهة مع پارفت ذات فائدة حين ينتج الخيال الأدبي مواقف يمكن فيها تمييز الذاتية عن المطابقة sameness. وتعج الرواية الحديثة بالمواقف التي يجري فيها الحديث أصلاً عن افتقار الشخص إلى الهوية، على نحو مناقض تماماً لثبات أبطال الفلكلور والحكايات الشعبية... إلخ. وبهذا الصدد يمكن القول إن رواية القرن التاسع عشر العظيمة، مثلما تأولها لوكاتش وباختين وكونديرا، كانت قد استكشفت جميع التوليفات المتوسطة بين التداخل الكامل بين هوية المطابقة وهوية الذاتية، والانفصال

(2) ألاسدير ماكنتير: بحثاً عن الفضيلة، لندن، 1981.

الكامل أيضاً بين هذين النمطين من الهوية اللذين سنتأمل فيهما. ومثلما يرى روبرت موسيل، فإنّ «الإنسان المجرّد عن الصفات» ـ أو بالأحرى عن الخواص ـ يستعصي في النهاية تحديد هويته. ويصير اللجوء إلى اسم العلم من السخرية بحيث يصبح فائضاً عن الحاجة. ويصير مَن لا يمكن تحديد هويته unidentifiable غير قابل للتسمية unnamable. وقد بّينت رواية موسيل، بإسهاب، أنّ أزمة الشخصية ملازمة لأزمة هوية الحبكة. على العموم يمكن القول، كلما اقتربت الرواية من محو الشخص باستخدام هوية المطابقة، فقدت الرواية أيضاً خواصها السردية المناسبة. لأنّ فقدان الهوية الشخصية يقابل فقدان التصوير السردي ويناظره ولا سيّما أزمة خاتمته. هكذا تمارس الشخصية تأثيراً متبادلاً على الحبكة. وهذا الانشقاق نفسه ـ كما يعبّر عنه فرانك كيرمود ـ هو الذي يوجد في تراث أبطال الهويات الممكنة التحديد وفي تراث الصياغة التصويرية بتكافئه المزدوج في التوافق والتضارب. ويعصف تآكل النماذج التبادلية paradigms بكل من تصوير الشخصية والصياغة التصويرية للحبكة. هكذا يتعدى تفسخ الصيغة السردية، في مثال روبرت موسيل، الموازي لفقدان هوية الشخصية، حدود السرد ويقرّب العمل الأدبي من المقالة. وليس من قبيل المصادفة أن يعمد عدد كبير من السير الذاتية، سيرة ليريس تمثيلاً، إلى توسيع حدود الصيغة الأدبية حتى تشارف على أقلّ الأنواع الأدبية تصويراً، وأعني به المقالة.

ينبغي أن لا نسيء فهم دلالة هذه الظاهرة الأدبية: بل يجب القول إننا لا نفلتُ من إشكالية الذاتية، حتى في أقصى حالات فقدان هوية المطابقة عند البطل. فاللا ـ ذات ليس عدماً، فيما يتعلق بمقولة الذات. وفي الحقيقة لن تستهوينا دراما الانحلال هذه، وتقذف بنا في دروب حيرتها، ما لم تكن اللاـ ذات صورة للذات، حتى ولو على نحو سلبي. لنفترض أنّ أحدهم يسأل: مَن أنا؟ الجواب لا شيء، أو في الأغلب لا شيء.

لكنه ما زال جواباً على سؤال «مَن»، وقد رُدَّ ببساطة إلى جهامة السؤال نفسه. تمكننا الآن المقارنة بين الحالات المحيّرة في الخيال العلمي وأمثالها في الخيال الأدبي. والفروق بينهما كثيرة ومثيرة.

الأول، تظلّ الخيالات السردية تنوعات خيالية من ثابتٍ ما، حيث يشكّل شرط الحضور الجسدي وساطة لا يمكن تحاشيها بين الذات والعالم. والشخصيات على المسرح أو في الرواية كائنات تشبهنا، فهي تنفعل وتعاني وتفكر وتموت. بعبارة أخرى، للتنوعات الخيالية في الميدان السردي شرط أرضي لا مهرب منه أفقاً لها. ولم ننسَ بعد ما قاله نيتشه وهوسرل وهايدغر عن موضوعة الأرض، لا بوصفها كوكباً، بل بوصفها الإسم الأسطوري للوجود ـ في ـ الـ ـ عالم. لِمَ ذلك؟ لأن الأخيلة محاكاة ـ زائغة أو شاردة، كما يهوى المرء ـ للفعل، أي لما نعرفه سلفاً فعلاً وتفاعلاً في بيئة مادية واجتماعية. ومن خلال المقارنة، فإنّ الحالات المحيّرة عند پارفت تكشف عرضاً عن الشرط الثابت في تأويلية الوجود. ما أداة هذه المراوغة؟ التكنولوجيا، لا التكنولوجيا الفعلية، بل الحلم بالتكنولوجيا. تتكىء التنوعات الخيالية للخيالات السردية على الصلة المتحولة بين الذات والمطابق (أو المثيل) وتتكىء التنوعات الخيالية للخيال العلمي على مطابقة واحدة، هي مطابقة هذا الشيء، هذا الكائن الموضوع تحت اليد، الدماغ. هكذا يبدو افتراض وجود تصور لا شخصي للهوية، قائم على حلم تكنولوجي يكون فيه الدماغ منذ البدء بديلاً مكافئاً للشخص. ويتمثل اللغز الحقيقيّ فيما إذا كنّا مهيأين لمعرفة الإمكانات البديلة التي يمكن فيها أخذ طبيعتنا المادية والجسدية كما نعرفها، أو كما نتمتع بها، أو كما نعاني منها، بوصفها متحوّلاً، متحوّلا عرضياً، ودون أن نضطّر إلى التعالي على تجاربنا الأرضية في وصف الحالة الموضوعة للسؤال. من ناحيتي، أتساءل ألسنا ننتهك حرمة شيء ما أكثر من مجرّد قاعدة أو قانون، أو حتى حالة معينة، بل هو الشرط الوجودي الذي توجد

تحته القوانين والقواعد والوقائع عموماً. قد يكون هذا الانتهاك السبب العميق لا في كون هذه التجارب غير ممكنة التحقيق فقط، بل في ضرورة تحريمها حيث ينبغي التحقق منها أيضاً.

هناك فرق ثانٍ يهزني هزاً. ففي جميع تجارب الخيال العلمي المذكورة سابقاً، تفتقر الذات الخاضعة لها، إلى العلاقات، تفتقر إلى الآخر بمعنى الشخص الآخر. الشيئان الوحيدان الحاضران هما دماغـ. . .ـي (؟) والجرّاح التجريبي. أخضع لهذه التجربة وحدي. أمّا الآخر فيلعب دور مضارب كبير يصعب تمييزه عن الجلاد. أمّا صورتي وبديلي فليست آخر بأيّ معنى. في السرد الخيالي، من ناحية أخرى، يتكوّن التفاعل من موقف سردي. بهذا الصدد، يصحّ ادّعاء أ.ج. غريماس أنّ الصراع بين برنامجين سرديين هو لازم سيميائي لا يمكن إقصاؤه عن الميدان السردي[3]. بهذه الطريقة يواصل الخيال السردي تذكيرنا بأنّ الآخرية والمطابقة موجودان متلازمان.

لكني متلهف لبلوغ الفرق الرئيسي بين استعمال الخيال العلمي في معاينة مشكلة الهوية الشخصية في الفلسفة التحليلية، وبين استعمال الخيال الأدبي في تأويلية الهوية السردية. فالنتاجات الروائية والمسرحية لها في الواقع حالاتها المحيرة، ولا سيّما في الأدب الحديث. لكنَّها ليست محيّرة بالمعنى نفسه.

فبالمقارنة مع «تصور پارفت اللاشخصي»، لا يؤدي بنا هذا النوع من اللاحتمية أو اللاقطعية التي يحضّ عليها الأدب، إلى اعتبار السؤال فارغاً من المعنى. أضف إلى ذلك أنّ سؤال «مَن» يستفحل كسؤال بتملصه من الجواب. فإذا صحَّ أن الأجوبة على سؤال «مَن» ـ وهي الأجوبة النمطية

(3) انظر غريماس: في المعنى: مقالات سيميائية، باريس، 1970، وموباسان: سيمياء النص، باريس، 1976.

على مشكلة الذات (ipse) ـ تستعير محتوياتها من إشكالية المطابق (idem) (السؤال «مَن»، والجواب «ما»)، فإنّ الحالات المحيّرة التي يثيرها الخيال الأدبي تميل إلى فصل سؤال الذات (ipse) عن جواب المطابقة (idem). مَن يكون «الأنا» حين تقول الذات الفاعلة subject إنها (أو إنه) عدم؟ هي على وجه الدقة ذات مجرّدة عن عون مثيلها المطابق ـ أي عن الهوية.

هذا الاقتراح الذي أصوغه الآن على مستوى الصياغة السردية لا يخلو من المضاعفات على مستوى إعادة تصوير الذات العينية اليومية. ففي سياق انكباب الأدب على الحياة، يكون ما نؤجله ونتخطاه إلى تفسير أنفسنا، هو هذا الجدل بين الذات ومثيلها المطابق. فهناك يمكننا أن نعثر على الفضيلة المُطهِّرة للتجارب الفكرية التي يشيعها الأدب، ليس فقط على مستوى التأمل النظري، بل على مستوى الوجود أيضاً. وأنتم تعرفون الأهمية التي أعزوها للعلاقة بين القارىء والنص. ويحلو لي دائماً أن أقتبس نص بروست الجميل في «الزمن مستعاداً»:

«لكني لأعود إلى نفسي، فكرتُ بتواضع أكثر بكتابي، وليس بمستطاع أحد القول بدقة إنني فكرت بأولئك الذين سيقرأونه، بقرائي. لأنّهم، في تقديري، لن يكونوا قرائي، بل القراء الحقيقيين لأنفسهم، وليس كتابي سوى واحدة من تلك النظارات المكبرة التي يقدمها النظاراتي إلى الزبون. وبفضل كتابي تمكنتُ من توجيههم لقراءة ما يكمنُ في داخل أنفسهم»[4].

إن إعادة التصوير التي يقوم بها السرد تؤكد هذا الجانب من المعرفة الذاتية التي تتخطى ميدان السرد، أعني أنّ الذات لا تعرف ذاتها مباشرة، بل بطريقة غير مباشرة فقط من خلال انعطاف العلامات الثقافية بجميع أنواعها، التي يتم انتاجها استناداً إلى وساطات رمزية تنتج دائماً وأساساً الفعل، ومن ضمن هذه مرويات الحياة اليومية. وتؤكد الوساطة السردية

(4) بروست: بحثاً عن الزمن الضائع، باريس، غاليمار، جـ 3، ص 1033.

هذه الخاصية الجديرة بالانتباه في المعرفة الذاتية، ألا وهي تأويل الذات. وامتلاك القارىء لهوية إحدى الشخصيات الخيالية هي صورة من صورها. ما يوفره التأويل السردي من جانبه هو بالضبط الطبيعة المجازية الصورية figural للشخصية التي ترتدّ بها الذات، المؤوّلة سردياً، لتكون ذاتاً مصوَّرة مجازياً figured ـ تتخيّل ذاتها (صورياً se figure) بهذه الطريقة أو تلك.

أضع هنا ما سبق لي أن سميتُه بالفضيلة المطهرة، بمعنى التطهير الأرسطي، أو التجارب الفكرية التي يقدمها الأدب، وبمزيد من الدقة، حالات الحدود القصوى في اضمحلال هوية المثيل المطابق. وبمعنى ما، هناك نقطة لا بدَّ أن يكون فيها بمستطاعنا القول، مع پارفت، إن الهوية ليست بالأمر الهام. لكن ما زال هناك من يرى هذا الرأي. فجملة مثل «أنا لا شيء» لا بدَّ أن يتاح لها استدعاء صيغتها المغالطة، في أن «لا شيء» لا تعني أيّ شيء ان لم تنسب إلى «أنا» معينة. ما هي «الأنا» حين أقولها إنها لا شيء إن لم تكن تماماً ذاتاً مجردة عن عون مثيلها المطابق؟ أليس هذا هو معنى كثير من التجارب الدرامية ـ إن لم نقل المرعبة ـ التي تخص هويتنا، أي ضرورة المرور بمحاكمة اللاشيئية nothingness في هوية البقاء، التي تكون فيها اللاشيئية معادلاً لحالة الغفلية في التحولات الأثيرة لدى ليڤي ـ شتراوس. ويشهد كثير من مرويات القلب على مثل هذه الليالي الظلماء للهوية الشخصية.

في لحظات العيان الأقصى هذه بدلاً من أن تزعم الإجابة العقيم أنّ السؤال فارغ من المعنى، ترده وتبقيه سؤالاً. لكنّ ما لا يمكن محوه هو السؤال نفسه: من أنا؟

XI

من الوجودية
إلى فلسفة اللغة

پول ريكور



في عام 1961 نشرتُ كتابيَّ «الإنسان الخطّاء» و«رمزيّة الشر»، وفي ذلك الوقت أيضاً، استولت على تفكيري معضلة معينة، هي كيف يمكن تقديم بعض التجارب العميقة ضمن فلسفة الإرادة التي كنت منشغلاً بالكتابة عنها قبل عشر سنوات، وتتعلق هذه التجارب بالإثم والعبودية والإغتراب، أو بعبارة دينية، الخطيئة؟ يمكن التعبير عن مثل هذه المشكلة بعبارات الفلسفة الوجودية. وقد واجهت جميع الفلسفات الوجودية في الأربعينات والخمسينات هذه المشكلة. يمكننا أن نتحدث، مع هايدغر، عن الحياة الزائفة، أو نتحدث عن المواقف المقيدة مع ياسبرز، أو عن الوجود والتملك واليأس مع مارسيل. وتنتمي المشكلة التي كنتُ مهتماً بها إلى دائرة أسئلة ذات اهتمام أكثر تحديداً إلى حدّ ما. فقد كانت بالنسبة لي أن أُميّز بين التناهي والإثم. ولقد كان لديَّ انطباع، بل ربّما اقتناع بأن هذين المصطلحين يميلان إلى التطابق في الوجودية الكلاسيكية، على حساب كلتا التجربتين، حيث يصير الإثم حالة خاصة عن حالات التناهي، ولهذا السبب يتخطى حدود المعالجة والتسامح، ويتأثر التناهي، من ناحية أخرى، بنوع من الحسّ المنتشر بالجنون واليأس من خلال الإثم. لهذا السبب اخترت «التناهي والإثم» عنواناً عاماً لكلا الكتابين اللذين ذكرتهما،

وكانت المشكلة المدروسة فيه هي الاختلاف والارتباط بينهما.

ولكن انبثقت في الوقت نفسه مشكلة ثانوية، سرعان ما تصدرتْ مباحثي بعدئذٍ. وكانت تلك مشكلة اللغة. لماذا؟ لأنك إذا أردتَ إظهار بُعْدِ الشرِّ إلى بنية الإرادة، فلا بدَّ من إجراء تغيير عميق في منهج الوصف نفسه. في عملي الأول، كنتُ أستندُ بثقلي إلى المنهج التأملي الذي أتى به هوسرل، والثنائيّ الوجودي: ياسبرز ومارسيل، وقد كرستُ له كتابين من كتبي. وربّما أطلقتُ الآن على هذا النوع من الوصف الأول الظاهراتية الوجودية، برغم إنني لم أجرؤ في حينها على تسميتها بالظاهراتية، لأنني لم أرغب أن تحتمي محاولتي بشرعية هوسرل، الذي كنت أترجمه إلى الفرنسية. برغم ذلك، كانت ظاهراتية، بمعنى أنها حاولت أن تستخلص من التجربة المعيشة، المعانيَ والبنى الجوهرية للهدف والمشروع، والدافع والإرادة والمحاولة. . . إلخ.

لاحظتُ، عابراً، أنّ الظاهراتية في ذلك الوقت كانت تغزو مشكلات تحتلّ الآن صدارة البحث لدى مدرسة التحليل اللغوي وفلسفة الفعل. ولكنها إذا كانت ظاهراتية، فلقد كانت ظاهراتية وجودية بمعنى أنّ هذه البنى الأساسية كانت تتضمن معرفة المشكلة المركزية في التجسد le corps propre. على أية حال، مهما كانت العلاقة بين الظاهراتية والوجودية في هذه المحاولة الأولى، فإنّ هذا النوع من التفلسف لم يطرح حتى الآن أية مشكلة معينة عن اللغة، إذْ كان يعتقد أن هناك لغة مباشرة متوفرة لنا. وهذه اللغة المباشرة كانت لغة مألوفة نجد فيها كلمات مثل الغرض والدافع وغيرهما. ولهذا السبب أعتقد الآن أن هناك تداخلاً بين فلسفة اللغة المألوفة والظاهراتية في هذا المستوى الأول.

أمّا الآن فقد جلبت مشكلة الشرّ إلى حقل البحث معضلات لغوية جديدة لم يسبق أن حدثت. وهذه المعضلات اللسانية أو اللغوية كانت قرينة باستعمال اللغة الرمزية باعتبارها مقاربة غير مباشرة لمشكلة الإثم.

لماذا مقاربة غير مباشرة؟ ولماذا اللغة الرمزية حين يتعيّن علينا أن ننتقل من فلسفة التناهي إلى فلسفة الإثم؟ هذا السؤال هو الذي أسَرَني. ففي الحقيقة، نحن نمتلك لغة مباشرة نقول فيها الغرض والدافع و«أستطيع أن»، لكننا نتكلم بوساطة المجازات والاستعارات مثل الاغتراب، والضلال، والعبء، والعبودية. أضف إلى ذلك، أنّ هذه الرموز ما كانت لتَرِدَ إلاّ وهي متضمنة في سياق مرويات أسطورية معقدة تروي لنا قصة بدء الشرّ: أي كيف تنازعت الآلهة في أوّل الزمان، أو كيف هبطت النفس إلى الجسد الحقير، أو كيف أُغريَ الإنسان البدائي، فانتهك المحرّم، وأصبح عاصياً منفياً.

لذلك بدا لي أنّ تأمل الذات المباشر، لا يمكن أن يمضيَ قدماً، دون سلوك طريق ملتوية، هي منعطف تأويل هذه الرموز. فكان عليَّ أن أُقدّمَ بُعْداً تأويلياً (هرمنيوطيقياً) في داخل بنية الفكر التأملي نفسه. بعبارة أخرى، كان بإمكاني أن أتحدث عن الفعل الغرضي دون لغة رمزية، ولكن ما كان بإمكاني أن أتحدّث عن الإرادة السيئة أو عن الشر دون تأويلية من نوع ما. كانت هذه هي الكيفية الأولى التي ظهرت بها مشكلة اللغة في نوع من الفلسفة لم تكن في البداية فلسفة لغة، بل فلسفة إرادة. وقد فرض عليَّ موضوعي الأول أن أبحث في بنية الرمزية والأسطورة: وساقني هذا البحث نفسه إلى مشكلة أكثر عمومية في التأويلية. ما التأويلية إذا كان هناك شيء مثل اللغة غير المباشرة، أو اللغة الاستعارية، إذا كانت هناك رموز وأساطير؟

ولكن يجب أن أقول الآن إنني ما كنتُ أعي في ذلك الوقت البُعْد الواقعي للمشكلة التأويلية. ربّما لأنني لم أشأ أن أنغمر في جسامة هذه المشكلة، حاولتُ أن أحصر تعريف التأويلية بالمشكلة الخاصة بتأويل اللغة الرمزية. وما زلت أتخذ هذا الموقف في كتابي عن فرويد، الذي سأتحدث عنه الآن. في الفصل الأخير من «رمزية الشرّ» والجزء الأول من

«فرويد والفلسفة»، عرفتُ الرمزية والتأويلية، الواحدة بمصطلحات الأخرى. فمن ناحية، تستدعي الرمزية تأويلاً ما، لأنها تقوم على بنية دلالية معينة، هي بنية التعبيرات ذات المعاني المزدوجة. ومن ناحية عكسية، هناك مشكلة تأويلية لأنّ هناك لغة غير مباشرة. ولهذا قد حددت هوية التأويلية بفن الكشف عن المعاني غير المباشرة.

اليوم يجب أن أكون أقلَّ ميلاً إلى حصر التأويلية باكتشاف معاني خفية في اللغة الرمزية، وأُفضل أن أقرن بينها وبين المشكلة الأكثر عموماً عن اللغة المكتوبة والنصوص. (سأتناول هذه القضية في النهاية) هكذا إذن تعرفتُ على المشكلة التأويلية.

في الوقت نفسه، وربّما بعده إلى حدٍّ ما، شعرتُ بأنني مضطر إلى تغيير اهتمامي من المشكلة الأصلية عن بنية الإرادة إلى مشكلة اللغة في ذاتها، وهي مشكلة ظلّت تابعة حتى في الوقت الذي كنت فيه أدرس البنى الغريبة لرمزية الأساطير. كنتُ مضطراً للقيام بذلك لعدة أسباب سأحاول توضيحها الآن. الأول، تأملي في بنية نظرية التحليل النفسي، ثانياً، التغيّر المهمّ في الحسّ الفلسفي، في الأقل في فرنسا، حيث بدأت البنيوية تحلّ محلّ الوجودية، بل محلّ الظاهراتية (الفينومينولوجيا)، ثالثاً، اهتمامي المتواصل بالمشكلة التي تطرحها اللغة الدينية، أو بعبارة أدقّ، بما يُسمَّى لاهوتيات «الكلمة» في مدرسة ما قبل بولتمان، وأخيراً، اهتمامي المتزايد بالمدرسة البريطانية والأمريكية عن فلسفة اللغة المألوفة، التي رأيت فيها طريقاً لتجديد الظاهراتية، ورداً على تجاوزات البنيوية على السواء.

لقد كان اهتمامي بالتحليل النفسي، بمعنى ما، النتيجة الطبيعية باهتمامي بمشكلة الإرادة والإرادة السيئة والإثم. إذ في الحقيقة لا أستطيع المضيَّ في تأملٍ حول الإثم دون أن آخذ بالحسبان تأويل التحليل النفسي للإثم. غير أن التحليل النفسي كان أيضاً يرتبط مباشرة بالمعضلات اللغوية بسبب استخدامه للبنى الرمزية. إذن، فلم تضطرني مشكلة الإثم وحدها

إلى تأمل مشكلة التحليل النفسي، بل البنية العامة للُغة بحسب التحليل النفسي أيضاً. أليست الأحلام والأعراض المرضية نوعاً من اللغة غير المباشرة؟ زدْ على ذلك أن التحليل النفسي يدّعي تقديم التأويلات، ليس فقط للأحلام والأعراض المرضية، بل أيضاً لنسيج الرموز الثقافية بكاملها، وللأساطير الدينية، التي سبق لي أن لامستها بمنهج وصفي مشابه للمنهج الذي استخدمه التاريخ المقارن للأديان، ولا سيّما لدى مرسيا إلياد. لذلك كان يجب أن أتأمل في الشيء الذي أفلت من تأملاتي حتى ذلك الحين، وهي واقعة معناها أنّ هناك نوعين من التأويلية، وليست تأويلية واحدة، ما دام التحليل النفسي يدّعي تأويل الرموز باختزالها. فلم يعد بالإمكان إغفال فكرة التأويلية الاختزالية. في الواقع، كان يجب أن أفهم أنّ فرويد لم يكن النصير الوحيد للتأويلية الاختزالية، وأنّ ماركس ونيتشه، وقبلهما فيورباخ، لا بدَّ من فهمهم بوصفهم آباء المنهج الاختزالي. ودعوى التحليل النفسي في تفسير الرموز والأساطير بوصفها ثمار التمثيلات اللاشعورية، وبوصفها تعبيرات مشوَّهة عن العلاقة بين الدوافع اللبيدوية، وبنية الكبت في الأنا الأعلى super-ego، اضطرتني إلى توسيع مفهومي الأول عن التأويلية إلى ما وراء التحليل الدلالي المجرّد لتعبيرات المعاني المزدوجة.

من هنا فصاعداً صارت التأويلية تظهر كميدان معركة يتداوله اتجاهان متعاديان، يميل الأوّل إلى التفسير الاختزالي، ويميل الثاني إلى ترميم أو استرجاع المعنى الأصلي للرمز. كانت مشكلتي تتمثل في الربط بين هذين المنهجين، وفهم علاقتهما كحركة دينامية للخروج من السذاجة الأولى naïveté من خلال النقد إلى ما أسميتُه في ذلك الوقت بالسذاجة الثانية. لذلك، ودون أن أتخلى عن تعريفي السابق للتأويلية باعتبارها النظرية العامة في اللغة الرمزية، كان عليَّ أن أصبَّ في صلب النظرية، الاستقطاب بين هذين المطلبين التأويليين، وأن أربط التأمل الفلسفي، ليس فقط بعلم دلالة اللغة غير المباشرة، بل بالبنية المتصارعة للمهمة التأويلية

أيضاً، بهذه الطريقة، أُضيف عنصر درامي للتعرف السابق على ضرورة الانعطاف من خلال المعنى الغامض والخفي.

يعكس كتابي عن فرويد المطبوع في عام 1965، هذا التعرف المزدوج، الأول ضرورة القيام بمنعطف من خلال العلامات غير المباشرة، والثاني: البنية المتنازعة للتأويلية، وبالتالي لمعرفة الذات. فمعرفة الذات هي هذا الجهاد من أجل الحقيقة بوساطة الاشتباك الداخلي بين التأويل الاختزالي والتأويل الاسترجاعي.

والآن لا بدَّ من كلمة عن السبب الثاني في الانتقال من الظاهراتية الوجودية إلى نوع من التفلسف أكثر اهتماماً باللغة. لقد تحدثت عن تغير عام للمشهد الفلسفي في فرنسا، يعود بشكل رئيسي إلى ظهور البنيوية اتجاهاً رئيساً في الفلسفة. وكان هذا النموذج الجديد في التفلسف قد جاء من اللسانيات، أو بعبارة أدق، كان مسعى لتعميم النموذج الذي نجح في علم النظام الصوتي (الفنولوجيا) ونشره على علم الدلالة وبقية الفروع السيميائية (السيميولوجية). وبقدر ما تزداد الرموز في الحياة الإنسانية، بقدر ما تفلح الاستفادة من النموذج البنيوي. وكما تعرفون، يكمن النموذج البنيوي في التأكيد أساساً على أنّ اللغة، قبل كونها عملية أو حدثاً، هي نسق من الرموز، وأنّ هذا النسق لا يقوم على مستوى شعور المتكلم، بل على المستوى الأدنى منه، وهو مستوى من نوع اللاشعور البنيوي. وتستخلص البنيوية، بما هي فلسفة، نتائج جذرية حاسمة من هذا النموذج الأبستمولوجي (المعرفي) تؤثر مباشرة على مسلّمات الوجودية. وقبل كل شيء، أطاحت البنيوية بأولية الذاتية التي كانت تلحّ عليها الوجودية بقوة، بنقل إطار التحليل من مستوى المقاصد الذاتية إلى مستوى البنى اللغوية والسيميائية (السيميوطيقية).

وقد تمّ استدعاء التأويلية لاستجوابها جنباً إلى جنب الوجودية والظاهراتية الوجودية. إن فكرة كون اللغة نسقاً مغلقاً من العلامات، يشير

فيها كل عنصر إلى عناصر النسق الأخرى فقط، تستبعد دعوى التأويلية في الوصول إلى ما وراء «الحسّ» ـ بوصفه المحتوى الضمنيّ للنص ـ أو إلى «الإحالة»، أي ما يقوله «عن» العالم. لا تشير اللغة، عند البنيوية، إلى أيّ شيء خارج ذاتها، بل تشكّل عالماً خاصاً لها بذاتها. ولا تستبعد البنيوية إحالة النص إلى العالم الخارجي وحده، بل تستبعد كذلك روابطه بالمؤلف الذي «قَصَده»، والقارىء الذي «يؤوله». هذه الإحالة ذات الشعبتين، إلى ذات النص، سواء أكان مؤلفاً أم قارئاً، تنكرها البنيوية بوصفها «نفسانية» أو «ذاتانية».

حين واجهني هذا الموقف، حاولتُ أن يكون ردّ فعلي على النحو الآتي. في البداية حاولتُ أن أكون أكثر دراية بالمشكلات اللسانية. ثانياً، حاولت أن أدمج في داخل التأويلية قدر ما أستطيع من هذا المنهج البنيوي بإقامة رابطة أفضل بين مرحلة التفسير الموضوعي ومرحلة الاستحواذ الذاتي. وتعكس مناقشاتي مع شتراوس وعنه هذا الجهد.

يبدأ نوع التأويلية الذي أُحبذه الآن، من التعرف على معنى النص الموضوعي شيئاً متميزاً عن مقصد المؤلف الذاتي. وهذا المعنى الموضوعي ليس بالشيء الخفي فيما وراء النص، بل هو طلب يُوجَّه إلى القارىء. وبالتالي، فإن التأويل هو نوع من الخضوع للأمر الصادر من النص. ولا يتم الحكم باستبعاد مفهوم «الدائرة التأويلية» بهذا الانتقال في داخل التأويلية. بل بالعكس تتم صياغتها بمصطلحات جديدة. فهي لا تنبع من العلاقة المتبادلة الرابطة بين ذاتية المؤلف وذاتية القارىء بقدر ما تنبع من الارتباط بين خطابين، خطاب النص وخطاب التأويل. وهذا الارتباط يعني أنّ ما يجب تأويله في نص ما، هو ما يقوله وما يتحدث عنه، أي نوع العالم الذي يفتحه ويغلقه، أمّا فعل «الاستحواذ» الأخير فأقلّ إسقاطاً لأهواء المرء على النص ممّا في «انصهار الآفاق» ـ إذا تحدثنا على طريقة هانز ـ جورج غادامير ـ الذي يحدث حين يتداخل عالم القارىء

وعالم النص ويختلطان ببعضهما.

هذا الانتقال في داخل الهرمنيوطيقا (التأويلية) من اتجاه «رومانسي» إلى اتجاه أكثر «موضوعية» هو نتيجة رحلة طويلة في البنيوية. وفي الوقت نفسه، كان عليَّ أن أتخلّى عن تعريفي السابق للتأويلية بوصفها تأويلاً للغة الرمزية. والآن أنا أميل إلى وصل التأويلية بمشكلات معينة تطرحها ترجمة المعنى الموضوعي للغة المكتوبة إلى فعل تكلم شخصي، سميتُه قبل قليل بالاستحواذ. هكذا يحلُّ السؤال الأشمل: ما الذي يؤول نصاً ما؟ محلَّ السؤال الأوّلي: ما الذي يؤول اللغة الرمزية؟ ويظلُّ الارتباط بين تعريفي الأول والتعريف المنبثق حديثاً مشكلة غير محلولة بالنسبة إليَّ، ستكون موضوعة عملي اللاحق. وقد أبرزت مجموعة المحاضرات التي ألقيتُها في العام الماضي في هذه الجامعة المحاولة الأولى للتغلب على هذه الصعوبة.

أودّ الآن أن أقول بعض الكلمات حول حقل البحث الثالث الذي وجدتُ فيه دافعاً ومعيناً لي في مجهودي للتسوية بين الظاهراتية وفلسفة اللغة. لقد بدت لي مدارس اللاهوت ما بعد بولتمان، ولا سيّما مدرسة ايبلنغ Ebeling وفوكس Fuchs، أنها تتّبع تطوراً موازياً مشابهاً. لقد فرض بولتمان تحديدَيْن أساسيين على نظرية اللغة الدينية. فمن ناحية، اعتبر الأسطورة نقيض الرسالة المبلَّغة Kerygma. وهكذا صار نزع الأسطورة عن الأناجيل demythologization المشكلة الرئيسية، وهذا ما حال دون الإمساك بسؤال اللغة الدينية بوصفه مشكلة فريدة. ومن ناحية أخرى، كان يجب اعتبار الفهم نقيضاً للتوضيح، على نحو مشابه للتضاد القائم بين الفهم Verstehen والإيضاح Erklären الموروث عن دلتاي. وهكذا ظلّ اللاهوت الإنجيلي حبيس معضلات التأويلية الرومانسية. وقد قاد التعرف على هذا، المفسرين واللاهوتيين ما بعد البولتمانيين إلى إخضاع مشكلة نزع الأسطورة عن الأناجيل ومشكلة التأويل الوجودي إلى مشكلة أوسع

عن «لغوية» linguisticality التجربة الإنسانية التي جعلت بالإمكان ظهور النصوص، واستجابة التأويل لهذا الظهور معاً. إنّ الاستقطاب بين الأسطورة، والرسالة المبلّغة فيها، من ناحية، وبين التأويل والتوضيح من ناحية أخرى، بدا وكأنه حلّ جزئي لسؤال أكثر عمومية عن كيفية عمل اللغة الدينية.

لهذا السبب ظهر أنّ الدراسات المكرَّسة لكلمة «الله»، أو بمزيد من العموم «للكلام الإلهي» من هذا المنطلق الأوسع، أكثر جدوى وأعم ثمراً من دراسات الأسطورة ونزع الأسطورة. وتلاقت هذه البحوث مع السؤال اللساني والدلالي عن كيف تعمل الكلمة في سياقات مختلفة. كما تشابكت مع السؤال عن الكيفية التي يرتبط فيها شكل خطاب معين ـ مثل حكاية أو وحي أو مزمور أو مَثَل ـ بمحتوى لاهوتي معين. ولذلك أنا مهتم بما يفعله دونالد ايڤانز، وجون ماكوري، ولانغدن غيلكي في حقل دلاليّات الخطاب الديني. واهتممت بالقدر نفسه بما يقوله جيرار ڤون راد، ويواشيم جيرميه، ودانيال ڤيا ونورمان بيران، حول العلاقة بين الشكل السَّردي أو صيغة المثل، وبين بعض أنواع الاعتراف الإيماني.

ما نحتاجه الآن هو إطار جديد يسمح لنا أن نربط التأويلية الإنجيلية بالتأويلية العامة المفهومة بصفتها السؤال عمّا هو الفهم في علاقته بتفسير النصوص وإيضاحها. وإنه لمن وظيفة علم التأويل العام أن يجيب عن مشكلات من أمثال: ما النص؟ ما العلاقة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة؟ ما العلاقة بين الفهم والتفسير في إطار فعل القراءة الشامل؟ إلى مثل هذه المشكلات العامة لعلم التأويل ينبغي أن تستسلم التأويلية الإنجيلية.

من ناحية أخرى، فإنّ نصوصية التأويلية الإنجيلية مشروعة تماماً: ولكن لا يمكن طرحها على نحوٍ متماسك، إلاّ على أساس علم تأويل عام. لا بدَّ أن تظهر أسئلة كهذه: ما الذي نعنيه بجوهر الرسالة التي يبلّغُها

«التبشير»؟ ما الروابط بين الإيمان و«الكلمة»، بين طبيعة «الإنكشاف» المنتمي لكل النصوص الدينية، بل حتى غير الدينية (المأساة، الشعر، الروايات. . . إلخ) وبين المقصود بمفهوم الإلهام؟ ما هي مساهمة نظرية عامة في الخطاب أو في النصوص في الفكرة التقليدية عن الوحي؟ كلُّ هذه المشكلات التقليدية يمكن تجديدها حين تُقرَن بطريقة جدلية بموضوعات علم التأويل العام ومناهجه.

أُنهي هذا المسح العام للمشكلات والمناهج التي أسهمت في اهتمامي الحالي بالتأويلية الفلسفية بكلمات قليلة عن التأثير المضطرد للمدرسة البريطانية والأمريكية عن فلسفة اللغة المألوفة في أبحاثي. لا أعتقد أنّ هذه الفلسفة تمتلك الكلمة الأخيرة، بل أرى أنها في الأقل مرحلة أولى ضرورية في البحث الفلسفي. وفي رأيي أنّ مساهمة فلسفة اللغة اليومية المألوفة ذات شقَّين: الأول، أنها أثبتت أن اللغة المألوفة لا تعمل ولا يمكن أن تعمل، ولا ينبغي أن تعمل وفق نموذج اللغات المثالية الذي أقامه المنطقيون والرياضيون. فتحوُّل القيم الدلالية، وحساسيتها بالسياقات، والطبيعة الترادفية غير القابلة للاختزال للمفردات المعجمية في اللغة المألوفة، كل هذه ليست أضراراً أو أمراضاً مؤقتة تقصيها إعادة صياغة اللغة، بل أحوال دائمة ومفيدة لعمل اللغة المألوفة. ولقد ظهر لي أنّ هذه الخاصية الترادفية للكلمات التي نستعملها في اللغة اليومية المألوفة هي الشرط الأساسي للخطاب الرمزي، وبالتالي، فهي أكثر الطبقات بدائية في نظرية الاستعارة والرمز والمثل. . . إلخ.

ثانياً، تبدو لي اللغة المألوفة الآن، متابعاً في ذلك أعمال فنغنشتاين وأوستن، نوعاً من المستودع للتعبيرات التي حافظت على أقصى الطاقات الوصفية فيما يخص التجربة الإنسانية، ولا سيَّما في عالمي الفعل والمشاعر. وتوفّر ملاءمة بعض التمييزات البالغة الصفاء الملازمة للكلمات المألوفة خطى لسانية هادية لكل تحليل ظاهراتي. والآن، قد يصير استرداد

النوايا والمقاصد في تجارب اللغةِ المألوفةِ المهمَّة الأساسية للفينومينولوجيا أو الظاهراتية اللسانية، وهي ظاهراتية تود أن تفلت من كلٍّ من لا جدوى التمييزات اللغوية الخالصة، وعدم تحقق جميع الدعاوى في مباشرة حدس التجربة المعيشة. شكراً لتطعيم البحث اللغوي بالظاهراتية، وقد تشفى هذه من علتها وتعاودها صحتُها ثانية. (وأظن أن الشيء نفسه يصحّ على فلسفة اللغة المألوفة، أي أن ضمَّها إلى الظاهراتية قد يعيد إليها نضرتها ويجددها أيضاً).

لا تستخلص الظاهراتية وحدها، بل التأويلية أيضاً، بعض الجدوى من بحث دقيق في عمل اللغة المألوفة. وقد ألمحتُ سلفاً إلى الرابطة بين عمل الخطاب الرمزي، والبنية الترادفية للكلمة اليومية المألوفة. ويمكننا توسيع التوازي مسافة أبعد: فالفهم، بأكثر معاني الكلمة ألفة ـ فلنقلْ كما في محاورة ـ هو أصلاً عملية ذاتية متبادلة. فمثلما تختلف اللغة المألوفة عن اللغة المثالية في كونها لا تحتوي على تعبيرات ثابتة مستقلة عن استعمالاتها السياقية، فإن فهمَ خطابٍ ما هو تأويل تحققات قيمه المترادفة استناداً إلى ما يسمح به السياق ويقترحه. وما يحدث في الحالات الأكثر تعقيداً بكثير من التأويل النصي، وما يشكل المشكلة الرئيسة للتأويلية سبق أن آذنت به العملية التأويلية مثلما ترد في اللغة المألوفة. وهكذا يمكن تجديد مشكلة التأويل النصي بكاملها بالتعرف على جذورها في عمل اللغة المألوفة نفسها.

هذه هي المشكلات التي أعمل عليها الآن وأتأمل فيها.





الوجود والزمان والسرد

فلسفة پول ريكور

«إذا صحَّ أنّ الخيال لا يكتمل إلاّ بالحياة، وأنّ الحياة لا تُفهم إلاّ من خلال القصص التي نرويها عنها، إذن فالحياة «المبتلاة بالعناء» بمعنى الكلمة الذي استعرناه من سقراط، هي حياة «تُروى».

پول ريكور

«تضيف النظرية السرديّة، لدى پول ريكور، بعداً إجتماعياً إلى فكرتي الخيال الإبداعي والزمانية الإنسانية، كانتا تفتقران إليه لدى كلٍّ من كانط وهايدغر».

كيڤن ڤانهوزر

«تتوفر نتائج مساعي پول ريكور الآن في كتابه المهيب «الزمان والسرد»، الذي ينبغي أن يعدّ أهمّ عملية تأليف بين النظرية الأدبية والنظرية التاريخية، أنتجتْ في قرننا هذا».

هيدن وايت

«لقد شجعني على المضي في ترجمة هذا الكتاب أنه يتوجه لقارىء مثقل بتراث ثقافي عريق، ويتطلع في الوقت نفسه إلى تأسيس مستقبله، كأنما هو القارىء العربي».

سعيد الغانمي

